

DOSTOIEWSKY Y SANTO TOMAS

NO SE TRATA de establecer un paralelo entre estos hombres tomados concretamente y en plenitud. Las diferencias históricas son tan obvias que parece ridículo intentar una comparación de cualquier índole y, desde luego, no

Por Jorge PORTILLA

trataré de hacerlo. Pero si quisiera destacar, dentro de la enorme distancia temporal y psicológica que los separa, una veta de unidad que tal vez pueda arrojar

alguna luz sobre la estructura del mundo espiritual.

Santo Tomás nace cerca de Nápoles, a fines de 1224 en una familia de la aristocracia rural. Dostoiewsky, el 30 de octubre de 1821, en Moscú, en una familia de la clase media. Están separados por seis siglos. Pero seis siglos de historia europea. Es decir, seis siglos de tal manera preñados de acontecimientos decisivos en todos los órdenes, que bien puede decirse que se encuentran en dos puntos extremos de la humanidad histórica.

Pero esta distancia, objetiva y externa, es casi deleznable ante las diferencias psicológicas que se revelan en el estilo de sus vidas y en los testimonios que sobre ellos nos quedan.

La biografía de Tomás de Aquino es la menos dramática y más ininteresante que pueda imaginarse. No tiene prácticamente nada que ofrecer a la curiosidad de los modernos devoradores de biografías. Las pocas anécdotas que de él nos han llegado, como la de la mesa del rey Luis o la de su enojo ante las malas artes polémicas de Siger de Brabante, son del todo insípidas para los paladares del siglo xx. Creo que lo único impresionante de Santo Tomás es la lista de sus obras, y, para los pocos que lo leen, la penetración increíble y la transparencia de su inteligencia.

La Iglesia Católica lo ha llamado "Doctor Angélico". Confieso que no conozco con precisión la razón de este sobrenombre. Pero me suena. Alude, tal vez, a la perfección y a la agilidad que casi podríamos llamar musical de un pensamiento en el que se traban y se destraban con precisión aritmética todos los hilos conceptuales que el hombre puede tender hacia "lo Infinito" o "lo Absoluto" o "lo Divino" o, para decirlo con mayor rigor filosófico, hacia Dios: y es dudoso que jamás se haya posado sobre este mundo nuestro una mirada más clara, objetiva y amorosa que la de Tomás de Aquino.

Este hombre vivió su ininteresante vida en el interior de la Iglesia en el sentido figurado y en el sentido absoluto de la expresión. Dentro de la Iglesia en un grado superlativo, en esa interioridad de todas las interioridades que es la contemplación mística. Una perfecta serenidad del ánimo y el mundo luminoso de un intelecto perpetuamente activo fueron su habitáculo permanente.

La vida de Dostoiewsky, en cambio, tiene muchísimo más que ofrecer a la curiosidad de los lectores contemporáneos. Su figura está rodeada por el aura sombría de los grandes espíritus negativos del siglo xix. Al lado de Nietzsche y de Kierkegaard, Dostoiewsky ocupa un lugar eminente como genio de la desmesura y la tragedia.



El infierno. Diablos pesando un alma. Catedral d'Autun

SUMARIO: *Dostoiewsky y Santo Tomás*, por Jorge Portilla • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Poemas de E. E. Cummings*, Tomás Segovia y G. Ungaretti • *Oscura flama hundiéndose*, por Tomás Mojarro • *Tú, Usted...* (*El lenguaje y el mexicano*), por Jaime Espinosa Ramos • *El Universo artístico de Virginia Woolf*, por Julieta Campos • *Raimundo Lida en sus letras hispánicas*, por Ramón Xirau • *De atribuciones*, por Augusto Monterroso • *Juan Soriano*, por Elena Poniatowska • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por José Luis Ibáñez • *Libros*, por Alberto Bonifaz Nuño, José Pascual Buxó y Eusebio Dávalos Hurtado • *Breve homenaje a Manuel Pedroso*, por Jaime García Terrés, Carlos Fuentes, Jesús Bal y Gay y J. M. Gallegos Rocafull • *Un arma contra el mal: La risa* (Fragmentos de Sean O'Casey) • *Dibujos de Andrée Burg y Juan Soriano.*

Uno de sus primeros biógrafos, Strakhov, en carta a Tolstoi, nos habla de la inquietud que le provocaba Dostoiévsky:

"Ayúdeme usted a encontrar una salida —le dice—. No puedo ver en Dostoiévsky ni un hombre bueno ni un hombre feliz... era un carácter malo, envidioso, petulante, y pasó toda su vida en una gran excitación que le habría hecho parecer pobre y ridículo si no hubiera sido tan malo... Los horrores le atraían... Pero con todas sus bestiales pasiones, no tenía ningún sentido de la belleza femenina. Eso se ve por sus novelas. Los personajes que más responden a su carácter son el héroe del *Subsuelo*; el Svidrigáilov de *Crimen y castigo* y el Stavróguine de *Demonios*...". "Era en verdad un hombre desdichado y malo, que se complacía en dárseles de feliz y que sólo a sí mismo se amaba con ternura..., etc."

Parece que Strakhov no era digno de crédito. La viuda de Dostoiévsky protestó indignada contra lo que ella consideraba calumnias de un envidioso.

En todo caso, es evidente que nadie pensó jamás en expresarse sobre el hermano Tomás en términos semejantes a los de la carta de Strakhov. Pero, por otra parte, nadie podrá negar la proximidad de Dostoiévsky a los aspectos más sombríos de la existencia humana. No hace falta ser un adolescente para sentir el peso del mundo dostoiévskiano. De todos los paisajes espirituales que pueden servir de fondo a la aventura individual del hombre, los que él ha pintado son los más aterradores e inhospitalarios, con la sola excepción, tal vez, de los de Kafka. Nada hay ni remotamente parecido en Santo Tomás. Leerlo es participar en experiencias extremadamente dolorosas. No es extraño, pues, que haya suscitado resistencias y odios.

La chabacanería burguesa de fines del XIX y principios del XX echó mano de su manera típica de deshacerse de lo que no quería comprender y lo declaró "gran psicólogo". ¿No había dicho el mismo Federico Nietzsche que Dostoiévsky era el único hombre capaz de enseñarle psicología a él, que filosofaba con la nariz y el martillo?

Después de esta domesticación todo el mundo podía dormir tranquilo: Dostoiévsky es "un gran psicólogo". Si a uno le interesa la psicología puede leerlo, si no, no se ha perdido nada. Es un novelista que inventa personajes anormales, que no tienen nada que ver con nosotros. El mismo era un epiléptico.

El psicologismo es la gran astucia con que la burguesía declinante ha mantenido indemnes los muros que protegen su mediocridad. Pero Dostoiévsky no es un psicólogo, porque un psicólogo habla de ciertos hechos y de otros hombres desde un punto de vista en cierta manera exterior a esos hechos y hombres. Dostoiévsky es mucho más que esto; no se limita a describir casos excepcionales o patológicos. Nos obliga a contemplar el mundo desde puntos de vista, ciertamente poco frecuentes, pero legítimos y normales. No crea personajes para que nosotros los contemplemos tranquilamente, como seres raros, desde *nuestro mundo*. Nos muestra *el mundo* a través de personajes comprometidos en relaciones decisivas y radicales con las cosas, los hombres, y lo absoluto. Nos obliga a entrar en un juego de reglas gigantescas, las últimas que pue-

den plantearse al hombre. Nos hace sentir el peso de la condición humana tal como tiene que ser soportado en una experiencia de frontera, en la que el mundo humano limita con el Divino y con la nada.

Ciertamente, los muros del psicologismo están hoy casi arruinados. Pero siempre pueden levantarse otros. El historicismo puede servir también de muro de contención: Dostoiévsky es un hombre de su tiempo, luego... estaba equivocado. Su verdad es una verdad de su tiempo.

A este relativismo horizontal puede todavía añadirse un relativismo vertical: Dostoiévsky es un pequeño burgués, luego no puede decir nada verdadero. Estaba trabado y dominado desde fuera por las contradicciones de su situación en una sociedad deformada.

Tales son los argumentos del sentido común contra Dostoiévsky. Se han aplicado también a Santo Tomás.

Si Dostoiévsky es un psicólogo epiléptico con cierto interés clínico, Santo Tomás es un teólogo pícnico, es decir, un iluso de buen humor. Un hombre del siglo XIII... Un eclesiástico de origen aristocrático y un escritor pequeño burgués, a los que debe sólo comprenderse como un resultado de su clase y de las

relaciones de producción en sus tiempos respectivos.

Y todavía podemos descender al último grado de la estupidez:

Dostoiévsky es un ruso y nosotros somos occidentales. Lo que pasa en sus novelas son cosas de rusos; es el alma rusa: híbrida, medio oriental... No vale la pena dejarse coger por sus extravagancias...

He aquí un primer elemento de unidad en medio de la distancia. Unidad pobre, por cierto, unidad negativa. Los dos son igualmente rechazados por el pensamiento mediocre. La sofistería burguesa no quiere tener nada que ver con ellos. La astucia del término medio, que tiene que hacerse pasar por pensamiento para poder seguir instalada en su carencia de espíritu, no puede tenerlos por maestros.

Por supuesto, hay una multitud de adictos al pensamiento de Santo Tomás de una mediocridad aplastante. Como hay también una multitud (menos numerosa) de dostoiévskianos y hasta de nietzscheanos también de una mediocridad aplastante. Sucede misteriosamente que no basta adherirse al pensamiento del aquinatense para adquirir su inteligencia y la profundidad de su visión; ni se puede participar en el genio de Dostoiévsky a fuerza de admirarlo o tratando de parecerse a él o a un personaje de sus novelas. Alguien ha dicho que un elemento importante de la grandeza de Santo Tomás es que él no era tomista y, contra la opinión de Strakhov, es casi seguro que Dostoiévsky no era un personaje de Dostoiévsky.

Sí, uno puede ser tomista y tonto, o reconocerse en Iván Karamázov y ser un imbécil, pero esto no le da validez a la sofistería que busca anular su pensamiento.

Anotemos de pasada, además, que estos sofismas psicologistas, historicistas, y todos los demás relativismos que el pensamiento moderno ha segregado, son otras tantas renunciadas a la razón que en realidad vienen a caer sobre cualquier pensamiento serio, e incluso sobre el de quien los esgrime. Y no olvidemos tampoco que quien comienza renunciando a la razón acabará seguramente apelando a la fuerza. El nihilismo, que es siempre fruto de un escepticismo maduro, si es que puede hablarse así, es en realidad un semillero de absolutos podridos terriblemente destructores... Pero esto ya no es nuestro tema.

Nuestro tema es: Dostoiévsky y Santo Tomás de Aquino, así en general. Pero, ¿por qué precisamente Dostoiévsky y Santo Tomás?

La elección no obedece a un gusto arbitrario por la paradoja. Pero tampoco a una razón esencial. Discurrir más o menos anárquicamente sobre ellos me fue sugerido por una experiencia casi casual cuando iniciaba la lectura del teólogo hace unos años. Al leer una página de la *Summa Theologica* me vino a la memoria una escena de *Los hermanos Karamázov*...

En el libro V de la novela hay un capítulo titulado: "Los hermanos hacen amistad" en el que se relata una conversación entre Iván y Alejandro Karamázov, cuyo tema central es la fe religiosa de uno y la incredulidad del otro. Se trata, pues, del problema de la existencia de Dios, vista de un modo concreto y dra-

(Pasa a la pág. 10)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:
Juan Martín.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: „ 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA
EUKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA
DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES
NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA
NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS
CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INS-
TITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—
LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA
PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—
PETRÓLEOS MEXICANOS.



LA FERIA

DE

LOS DIAS



CURIOSIDAD

ME DISPONÍA yo a leer respetuosamente la nueva compilación de prosas póstumas de Antonio Machado, que bajo el nombre común de *Los complementarios* ha publicado la colección Contemporánea, de Buenos Aires, cuando una no insólita curiosidad me hizo escudriñar las últimas páginas del volumen, las que, según arraigada costumbre editorial, dan cuenta de los otros títulos pertenecientes a la colección.

RECOMPENSA

LAS DOS PRIMERAS páginas de dicha relación de autores y libros no deparan nada extraordinario: Chesterton, G. K. ... *El candor del padre Brown*; Frank, Waldo ... *España virgen*; García Lorca, Federico ... *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, etc. Ah, pero las páginas subsecuentes compensaron con creces mi curioso devaneo.

DESVIOS Y REIVINDICACIONES

NUNCA HUBIERA yo sospechado, por ejemplo, que Jiménez, Juan Ramón fuera capaz de escribir algún día un tratado sobre *Lo inconsciente*, ni que León, Fray Luis de, hubiese podido engendrar, en

su manso retiro del mundo, una *Comedia sentimental*. Pero así es; me lo asegura este catálogo. Como también me descubre que los verdaderos autores de *Viejo muere el cisne* (que en las versiones inglesas suele atribuirse a Huxley, A.) y de *Juan de Mairena* (aún más apócrifo, pues, de lo que pensaba Machado), son, respectivamente, Henríquez Ureña, Max y ¡León, Ricardo! Este último, por su parte, no se conforma con tan poco; asimismo nos aporta unas súbitas *Poesías completas*.

POETAS IGNORADOS

DON RICARDO NO ES, sin embargo, el único poeta hasta hoy ignorado, pues me encuentro con una *Antología poética* de Ingenieros, José, con unas *Poesías* de Lenormand, H. R., y con *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Mondolfo, Rodolfo. * Y es que de músico, poeta y loco...

KAFKA Y JUNG

HAY DESCUBRIMIENTOS mucho más trascendentales. ¿Cómo ha podido escapar a los eruditos un hecho tan importante cual es el de que Kafka haya escrito varias obras psicoanalíticas (supongo que se trata de obras psicoanalíticas) en colaboración —nada menos— con Jung, C. G. Los títulos de tales obras son *El hombre y sus fantasmas*, *El devorador de sueños* y *El tiempo es un sueño*; parece incuestionable el interés que todas ellas suscitarán, por parejo, entre los psicólogos y los historiadores de la literatura.

NOVEDADES

POR LO QUE RESPECTA a las novedades de mayor atractivo, se nos ofrecen un libro (seguramente un próximo *bestseller*) sobre las *Mujeres. Libro que no deben leer las mujeres*, de Neruda, Pablo; *La*

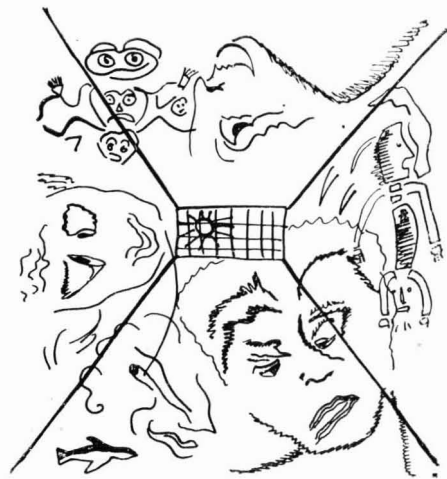
vida de las abejas, del inesperado entomólogo Machado, Antonio; una *Breve historia del pensamiento antiguo*, de Miró, Gabriel, y una *Radiografía de la Pampa*, cuyo primer tomo fue compuesto por Maeterlinck, Mauricio, en tanto que el segundo lo preparó Mallea, Eduardo. (Quizá orillado por esta doble invasión de su tema favorito, Martínez Estrada ha tenido que resignarse a escribir, no sin cierto visible despecho, *La novela de mi amigo*.) Y aguardo con ansiedad la cuarta edición de la *Sonata de invierno*, de Valle Inclán, a la que vendrá aparejada una joya desconocida: *Pepita de primavera* (¿en homenaje a su vecina de catálogo, Pepita Jiménez?).

POSTDATA

ME PREGUNTO si no andará por allí en alguna medida, la mano aviesa de Borges, J. L. o de sus discípulos. Todo esto es demasiado bello para ser verdad, y de otro lado, ningún impresor lograría cocinar jamás, por un mero descuido, un *menu* literario tan apasionante.

J. G. T.

* Caso particular que no me sorprendió, pues con la insistente sonoridad de su nombre, el antaño severo profesor de filosofía estaba predestinado para ejercer la rima. Lo que sí sorprende es el intenso lirismo que denuncia el rótulo de sus versos.



BIBLIOTECA AMERICANA

ENTRE LOS ESCRITORES hispanoamericanos que han cumplido ya cinco décadas de labor ininterrumpida, hay que contar, desde el año pasado, al hondureño Rafael Heliodoro Valle. En 1955 celebró esas bodas de oro con la pluma el mexicano Alfonso Reyes; en 1956, el cubano Fernando Ortiz. Los admiradores y amigos juntaron páginas sabias y cordiales en homenaje impreso: *Libro jubilar de Alfonso Reyes* (México, 1956) y *Miscelánea de estudios dedicados al doctor Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos* (La Habana, 1956). Recientemente ha circulado el *Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle en los cincuenta años de su vida literaria* (México, 1957, 408 + iv pp.).

Los mismos títulos de los volúmenes son significativos; de alguna manera explican, y justifican, el carácter y la obra de los homenajeados, o la reacción y reconocimiento públicos. Júbilo, honor al maestro, recordación florida: a los cincuenta años de perseverancia espiritual, aquí en nuestra América, donde el poder, el dinero, la miseria o el miedo, o la simple muerte, no permiten longevos literarios. Proeza de la vocación, pero también de la vida. Menandro, que pasó de los cincuenta, ¿acaso no fue amado doblemente por sus dioses? Alfonso Reyes, que lo es, y lo sabe, ha escrito estas líneas en el *Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle* (p. 293):

"Poeta, historiador, crítico, erudito, periodista, Rafael Heliodoro Valle descuellaba en todas sus empresas, y es una suerte celebrar ahora sus cincuenta años de estupenda actividad... Mañana se lo buscará y se lo consultará como el espejo en que acertó a registrarse fielmente esta época de nuestra cultura, como al testigo más alerta y desinteresado, como el artífice que supo zurcir en una sola tela armoniosa los inconexos retazos del mundo que le rodeaba, como al organizador espontáneo de las realidades que desfilaron ante sus ojos: espontáneo, porque no procede por sistema, sino por inclinación natural, por una fatalidad o necesidad de su pluma... *Homo sapiens*, desde luego, pero también *Homo faber*, porque no sólo sabe y conoce, sino que construye y edifica. Y además —¡qué fortuna!— Hombre Cordial y, en tal sentido, representativo de nuestras repúblicas, fruto verdadero de nuestros empeños sociales."

Antes y después de la página de Reyes (el orden es alfabético) se insertan páginas y páginas firmadas por diversos hombres de letras de las Américas en el *Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle*. Unos le ofrecen la adhesión personal o gremial, el testimonio de aprecio y simpatía, la rememoración amistosa, el juicio crítico y comprensivo, el elogio siempre merecido. Otros, ensayos e investigaciones, prosas y poesías, materias o esencias, to-

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

das gratas al "poeta, historiador, crítico, erudito, periodista" que ha sido y sigue siendo Rafael Heliodoro Valle.

Adhesiones, juicios y recuerdos de Hildebrando Accioly, Carl W. Ackerman (por la Graduate School of Journalism de Columbia University), Quiliano Anta Paz y otros (por la redacción de "La Prensa" de Buenos Aires), Ciro Alegria, Ernesto Alvarado García, Antoniorrobes, David N. Arce, José María Arguedas, Eduardo Avilés Ramírez, Salvador Azuela, Hugo D. Barbagelata, Wilberto L. Cantón, José María Capo, Alfredo Cardona Peña, Alberto María Carreño, Eufemiano Claros, Gabriel Cházaro, Eugenio Florit, Guillermo Francovich, Arturo García Formentí, J. M. González de Mendoza, Nemesio García Naranjo, Manuel González Ramírez, Fedro Guillén, Alfred J.



R. H. Valle— "labor ininterrumpida"

Hanna, Andrés Henestrosa, José Alfredo Hernández, Jorge A. Lines, Félix Lizaso, Enrique López Albújar, Javier Malagón Barceló, Juan Marín, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos R. Méndez, Manuel Moreno Sánchez, Rodolfo Nervo, Francisco María Núñez, Efrén Núñez Mata, José de J. Núñez y Domínguez, Germán Pardo García, Enrique Peña Barrenechea, Mariano Picón Salas, Alberto Rembao, Hernán Robledo, José C. Sologaitoa, Roque Armando Sosa Ferreyro, Alejandro Sux, Jaime Torres Bodet, Arturo Torres Ríosco, Trigueros de León, Luis E. Valcárcel, José Vasconcelos, A. Curtis Wilgus y Leopoldo Zea.

A continuación se enlistan, por la índole bibliográfica de esta sección, los títulos de los ensayos e investigaciones que figuran en el volumen; el nombre del autor va en el paréntesis inmediato: ¿*Franciscanos a Honduras en 1548?* (Fr. Lino G. Canedo, O. F. M.); *El primer taller de imprenta en México* (Manuel Carrera Stampa); *Some Major Interests of Latin Americanists in the United States du-*

ring 1955 (Howard F. Cline); *La antropología americana y el difusionismo de P. Laviosa Zambotti* (Juan Comas); *Estatuta de los constituyentes de 57* (Daniel Cosío Villegas); *Henry Moore en la tumba de Agamenón* (Pablo Antonio Cuadra); *Retratos españoles en las Memorias de Lanuza* (José María Chacón y Calvo); *Soledad y compañía en la lectura* (Honorio Delgado); *Corresponsales chilenos de don Marcelino* (Ricardo Donoso); *Que ya se van los pastores* (John E. Englekirk); *Los cinco soles* (Manuel Gamio); *José Martí* (Ventura García Calderón); *Palabras en un coloquio de humanidades* (Pedro Grases); *The Views of Juan Ginés de Sepúlveda on how to Christianize the American Indians* (Lewis Hanke); *Don Justo Sierra en tierra norteamericana* (Andrés Iduarte); *[Blanco] Fombona y Bolívar Coronado* (Enrique Labrador Ruiz); *Lo que necesitamos nosotros* (Sturgis E. Leavitt); *Unidad y pluralidad en el sistema de la historia de América* (Ricardo Levene); *De Quevedo, Lipsio y los escalígeros* (Raimundo Lida); *Notas sobre la religión como fenómeno social* (Alejandro Lipschutz); *El germen de una comedia de Calderón de la Barca* (Guillermo Lohman Villena); *Aclimatación de los altiplanos de América* (Carlos Monge); *La literatura comparada en América* (Estuardo Núñez); *Magia y religión* (Fernando Ortiz); *Maceo en Honduras* (Fermín Peraza); *Erratas en Martí* (José Antonio Portuondo); *Un libro mutilado por Santa Anna* (José Miguel Quintana); *Un episodio en la vida de Pedro Alvarado* (Adrián Recinos); *Panamericismo e hispanidad* (Juan J. Remos); *La democracia italiana y la nación cubana* (Emeterio S. Santovenia); *Library of the Mision de Ntra. Señora del Patrocinio de Quimiri, in 1724* (Antonine Tibesar, O. F. M.); *Los primeros libros leídos en el Río de la Plata* (José Torre Revello); *Hernán Cortés en la tragedia francesa del siglo XVIII* (Ernesto de la Torre Villar); *Una tradición que se le escapó a Ricardo Palma* (Rubén Vargas Ugarte, S. J.); *Espacio y arquitectura* (Héctor Velarde); *Las civilizaciones precolombinas ante la colonización europea* (Silvio Zavala); *El hechizo americano en el pensamiento europeo* (Natalicio González); *No, nada* (Gutierre Tibón).

Prosas y poesías de José S. Alegría, Justo Pastor Benítez, Emilia Bernal, Ernesto Cardenal, Claudia Lars, Rafael Estenger, Joaquín García Monge, Concha Meléndez, Paca Navas Miralda, Octavio Paz, Fernando Romero, Salarrué, Carlos Samayoa Chinchilla, Raúl Silva Castro, Philippe Thoby-Marcelin, Agustín Yáñez, Enrique Cordero y Torres, Julio Jiménez Rueda y Alfonso Junco. (Aquí la *addenda* echó a perder el orden alfabético.)

Un verdadero coro de voces americanas, que esta página se obliga a registrar por lo menos nominalmente; pero no faltará ocasión de comentar los temas bibliográficos del *Recuerdo a Rafael Heliodoro Valle*, ni de aprovechar los otros, también utilísimos para nuestra Biblioteca.

MEXICO EN LA CULTURA

una publicación de **NOVEDADES**
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

como las mejores del mundo



Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídalo en las librerías o con los vendedores de periódicos, todos los lunes.

50 ¢ ejemplar



Escuche y vea los sábados a las 20.30 hs. por el canal 4, el interesante programa MEXICO EN LA CULTURA.



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su di-
nero que le permitirá termi-
nar su Carrera y le ayudará
al principiar su profesión.



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.
INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 73 Años al Servicio de México —

Aut. C. N. B. Of. N° 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.

Mido ^{Powerwind}



INDESTRUCTIBLE!

- Super Automático
- 100% Impermeable
- Protegido Contra Golpes
- Antimagnético
- Cuerda Irrompible

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

**ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN
ESTA REVISTA**



**Palacio de Minería
Tacuba 5
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95**



**UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD**

DESDE 1887

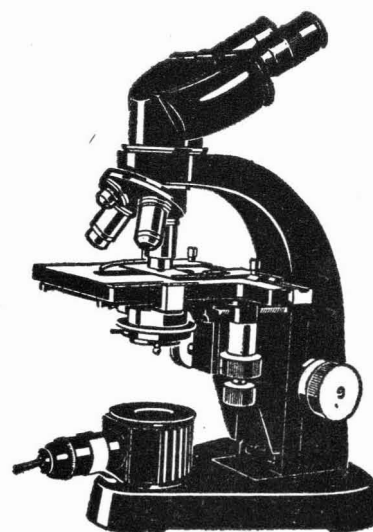
**CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.**

MEXICO, D. F.



MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTO-
RES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el
LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS
LEITZ N. Y., PAPEL FILTRO S. y S. REACTIVOS
MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

Tels. 25-48-32, 14-55-81

México, D. F.

I.N.B.A.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA



PRIMERA BIENAL INTERAMERICANA DE PINTURA Y GRABADO

Del 6 de Junio
al 20 de Agosto 1958
Museo Nacional
de Artes Plásticas
México, D. F.

ASISTA USTED

S
E
T
E
N
A
P
I
C
I
T
P
A
R
T
I
C
I
P
A
N
T
E
S

ARGENTINA
BOLIVIA
BRASIL
CANADA
COLOMBIA
COSTA RICA
CHILE
CUBA
REP. DOMINICANA
ECUADOR
ESTADOS UNIDOS
SALVADOR
GUATEMALA
HAITI
HONDURAS
MEXICO
PANAMA
PARAGUAY
PERU
PUERTO RICO
URUGUAY
VENEZUELA

EXPOSICIONES

RETROSPECTIVAS:

JOSE CLEMENTE
OROZCO

DIEGO RIVERA

DAVID ALFARO
SIQUEIROS

CANDIDO PORTINARI
(Brasil)

Una promoción internacional del Instituto Nacional de Bellas Artes al servicio de la cultura.

Steele

LA NUEVA LINEA DE MUEBLES
DE ACERO PARA OFICINA "3000"

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocales laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleo en la otra.
- Todas las gavetas son totalmente embaladas.
- Son acabados en cuatro bellísimos colores claros a escoger: verde primavera, azul cielo, café arena y gris perla.

Cada una de las unidades es un modelo tanto en presentación como en funcionamiento, habiéndose incorporado en su construcción todos los adelantos técnicos en la manufactura de muebles y muchas características exclusivas, siendo además "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.



**CAJAS
FUERTES**

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**
Steele

Mas modernas y seguras porque reúnen más adelantos técnicos que ninguna otra, los que aumentan su seguridad en muy alto grado.

- Caja de una sola pieza.
- Ajuste hermético de la puerta a prueba de manipulaciones.
- Cerradura de combinación de doble seguro y muchas otras cualidades exclusivas.

Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: *El ensayo mexicano moderno*. (Vols. 39 y 40, empastados, de la colección "Letras Mexicanas". 916 pp. \$ 48.00).

DIANOIA: *Anuario de Filosofía*, 1958. (372 pp. \$ 30.00).

J. AMAYA TOPETE: *Atlas mexicano de la Conquista*. (Historia, 120 pp., con 40 mapas a 4 colores. \$ 42.00).

W. ASHWORTH: *Breve historia de la economía internacional*. (Economía. 276 pp. \$ 20.00).

GUADALUPE AMOR: *Sirviéndole a Dios de hoguera*. (Tezontle. Poesía. 64 pp. \$ 5.00).

GUSTAV BALLY: *El juego como expresión de libertad*. (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. 136 pp. \$ 11.00).

JUAN JOSÉ DOMENCHINA: *El extrañado. 1948-1957*. (Tezontle. Poesía. Edición numerada. 92 pp. \$ 12.00).

SUSCRIBASE A

ARMAS Y LETRAS

Revista Trimestral de la
Universidad de Nuevo León

PRECIOS:

Suscripción anual (4 números)

En México: Veinte pesos

Otros países: Dos dólares

DIRECCION:

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON

Colegio Civil y Washington

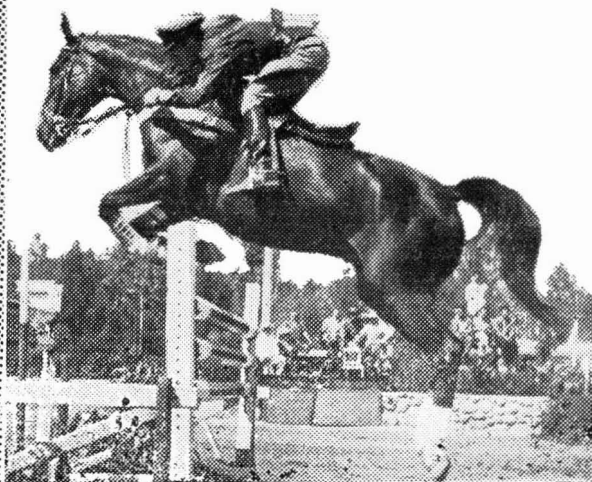
Monterrey, N. L., México

AZUCAR

El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por si sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el azúcar es el alimento exclusivo de los músculos durante el trabajo; que estimula la circulación de la sangre por la acción que ejerce sobre el corazón y, como consecuencia, la fatiga es menor y la respiración más regular.

El mejor modo de suministrarlo es en soluciones acuosas al 10 por 100, con dosis de 500 gramos diarios, pudiendo aumentarse progresivamente hasta 3 kilogramos, si bien esta cantidad sólo se dará los dos o tres últimos días antes de hacer una marcha rápida, y el día de la prueba aprovechando los descansos.

(Tomado de: "LOS SPORTS". EQUITACION, de Enrique Sostres Maignon)



¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 20.00 (veinte pesos). Para el extranjero:
Dlrs. 4.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Tacuba 5, Palacio de Minería.
México 1, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como sus-
criptor a esa Revista por . . . año(s) para lo cual
acompañó giro postal ☐ cheque ☐ por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

Todo envío de fondos debe hacerse a nombre
de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Schiller desde México: Prólogo, biografía y recopilación de la doctora M. O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría*. Traducción y nota del doctor Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Prólogo y traducción de Luis Vjlloro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria*. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830). Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo*. Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*.
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad*.
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón*. Documentos. Estética.
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche*. Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica*. Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano*. Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano*.

Imprenta Universitaria

1	2	3	4	5	6
2	4	6	8	10	12
3	6	9	12	15	18
4	8	12	16	20	24
5	10	15	20	25	30
6	12	18	24	30	36
7	14	21	28	35	42
8	16	24	32	40	48
9	18	27	36	45	54
10	20	30	40	50	60

7	8	9	10
14	16	18	20
21	24	27	30
28	32	36	40
35	40	45	50
42	48	54	60
49	56	63	70
56	64	72	80
63	72	81	90
70	80	90	100



No hay necesidad de un experto

La Olivetti Divisumma 24 es una calculadora - impresora eléctrica, destinada a cualquier categoría de usuarios y a cualquier momento del trabajo de oficina. Desde las cuatro operaciones elementales hasta los más complicados cálculos, la Olivetti Divisumma 24 representa no sólo una calculadora provista de un totalizador y de un mecanismo de memoria: es la única máquina existente, que a tan elevada velocidad una tal capacidad de cálculo y tanta sencillez de escritura; y es, además, una máquina de fácil empleo, que conserva intactas, a través del tiempo y de su empleo, todas las cualidades de rendimiento y de seguridad absoluta.

Olivetti Divisumma 24



OLIVETTI MEXICANA S. A.

México 1, D. F. - Ave. Juárez 28

Tel. 21.90.40 y 21.97.34 (diez líneas)

EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

- PROMOCION, ORGANIZACION Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$40.00.
- DERECHO ADMINISTRATIVO, por Gabino Fraga. Séptima edición. 534 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$60.00.
- DERECHO PENAL MEXICANO. LOS DELITOS, por Francisco González de la Vega. Quinta edición. 459 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$50.00.
- INSTITUCIONES DE DERECHO PROCESAL CIVIL, por Rafael de Pina y José Castillo Larrañaga. Cuarta edición, corregida y aumentada. 562 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$60.00.
- ELEMENTOS DE DERECHO, por Efraín Moto Salazar. Quinta edición. 356 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$35.00.
- TRATADO GENERAL DE SOCIOLOGIA, por Luis Recaséns Siches. Segunda edición revisada y corregida. 636 pp. 1958. Encuadernado en Tela. \$70.00.
- ELEMENTOS DE DERECHO MERCANTIL MEXICANO, por Rafael de Pina Vara. 444 pp. 1958. Encuadernado en Keratol. \$45.00.

Distribuidores exclusivos:

LIBRERIA DE PORRUA HNOS. Y CIA., S. A.

Av. República Argentina, esquina con Justo Sierra
y en su única sucursal en la Av. Juárez N° 16.

México 1, D. F.

Poemas de e. e. cummings

1

ARRIBA al silencio el verde
 silencio con una tierra blanca dentro
 tú te (bésame) irás
 afuera a la mañana la joven
 mañana con un tibio día dentro
 (bésame) tú te irás
 allá al sol el hermoso
 sol con un firme día dentro
 tú te irás (bésame
 abajo en tu memoria y
 una memoria y memoria
 yo) bésame (me iré).

2

APESAR de todo
 lo que respira y se mueve, pues el Destino
 (con blancas y larguísimas manos
 lavando cada pliegue)
 ha de borrar del todo nuestra memoria
 —antes de abandonar mi cuarto
 me vuelvo y (parado
 en mitad de la mañana) beso
 esa almohada, amor mío,
 donde nuestras cabezas vivieron y fueron.

3

AMAR es más espeso que olvidar
 más tenue que recordar
 más raro que una ola mojada
 más frecuente que caer
 es más loco y lunar
 y menos no será

que todo el mar que sólo
 es más profundo que el mar

Amor es menos siempre que ganar
 menos nunca que vivo
 menos grande que el comienzo más leve
 menos pequeño que perdonar

es más solar y soleado
 y más no puede morir
 que todo el cielo que sólo
 es más alto que el cielo

4

ESOS NIÑOS que cantan en piedra
 un silencio de piedra esos
 pequeños rodando entre flores
 de piedra abriéndose para
 siempre esos niños silencio
 samente pequeños son pétalos
 su canción es una flora para
 siempre sus flores

de piedra cantan
 silenciosamente una canción
 más silenciosa
 que el silencio esos siempre
 niños para siempre
 cantan con guirnalda de cantantes
 flores niños de
 piedra de florecidos

ojos
 saben que un
 pequeño
 árbol escucha

para siempre a los siempre niños
 cantando para siempre
 una canción hecha
 de silencio como el silencio de
 piedra del canto.

5

HOMBRE NO, si los hombres son dioses; mas si los dioses
 han de ser hombres, el único hombre, a veces, es éste
 (el más común, porque toda pena es su pena;
 y es más extraño: su gozo es más que alegría)

un demonio, si los demonios dicen la verdad; si los ángeles
 en su propia generosamente luz total se incendian,
 un ángel; o (daría todos los mundos
 antes que ser infiel a su destino infinito)
 un cobarde, payaso, traidor, idiota, soñador, bruto:

tal fue y será y es el poeta,
 aquel que toma el pulso al horror por defender
 con el pecho la arquitectura de un rayo de sol
 y por guardar el latido del monte entre sus manos
 selvas eternas con su desdicha esculpe.

6

tánto ser diverso (tantos dioses y demonios
 éste más ávido que aquél) es un hombre
 (tan fácilmente uno se esconde en otro;
 y, no obstante, cada uno, siendo todos, no escapa de ninguno)

tumulto tan vasto es el deseo más simple:
 tan despiadada mortandad la esperanza
 más inocente (tan profundo el espíritu del cuerpo
 tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)

tan solitario y tan nunca el hombre solo
 (su más breve latido dura un año terrestre
 sus más largos años el latido de un sol;
 su más leve quietud lo lleva hasta la estrella más joven)

—¿Cómo podría ese tanto que se llama a sí mismo Yo
 atreverse a comprender su innumerable Quién?

Traducción de Octavio Paz

Tres poemas de Tomás Segovia

VIVIDO

EL DÍA consumido
se apaga y se aligera.

Cargado de invisibles huellas
el cielo fatigado duerme.

En la penumbra tibia
me refresco los ojos
y con hielo lunar mitigo
la larga quemadura
de la hermosura.

La noche se lo guarda todo;
en su seno me lleva
como en el hueco de la mano un pájaro.

Y del sol guardo aún rastros de fiebre.

Un día más
he estado vivo...

JUEZ

DISPENSADOR de la inquietud,
pálido juez que eres yo mismo
pero frío lo niegas
y me avergüenzas
y no te puedo huir,

—no me mires con esos ojos.

(Severo, en las nocturnas horas
más agrias y desfallecientes,
flotas fijo donde yo mire,
me observas con mis ojos pero exánimes
y nada me preguntas
mas tu mudez interminable
las respuestas que formo perseguido
hiela y deshace una tras otra...)

Inquisidor impotente, descansa;
no me envenenes más el alma
con este tósigo de sinsentido
que me pudre la vida,

—y esos ojos,

esos paralizantes ojos
ciérralos, no hay con qué me cubra.

PURIFICADO

EN LA NOCHE aquietante,
sombrió oasis de los tórridos
arenales del día, largamente,
me he sumergido
y he disuelto la sal de la tristeza
y me he purificado
el corazón mordido de impaciencias.

Con los miembros ligeros
lavados por la sombra
salgo al paso del tiempo libremente.
Ahora ya no tengo retención
ni designios, ni errante
gimo desposeído.

En la profundidad crecida de la noche,
fiel cada cosa a su sitio asignado,
nada conoce ni el pudor
ni la piedad ni las incitaciones.

Y toda su hermosura desbordante
ahora abandonada entre murmullos
y oscuros zumos dulces,

si con asentimiento le sonrío
como mía me expresa.

Dos poemas de G. Ungaretti

MEMORIA DE OFELIA D'ALDA

POR VOSOTROS, antes de tiempo
meditabundos, demasiado pronto
toda la lumbré vana fue bebida,
bellos ojos ahitos en los cerados párpados
ahora ya sin peso,
y en vosotros eternas
las cosas que entre dudas prematuras
seguisteis, abrasándoos su mudanza,
buscan la paz
y en breve al fondo de vuestro silencio
quedarán quietas,
cosas consumadas:
signos eternos, nombres,
evocaciones puras...

1914-1915

TE VI, oh Alejandría,
frágil sobre tus bases espectrales
hacéteme recuerdo
en un abrazo suspenso de luz

Poco hacía qué huiste y no eché menos
el alga que tu mar blando vomita,
que a los sexos infunde manías infernales,
ni el infinito y sordo plenilunio
de las áridas tardes que te asedian,
ni, entre perros aullantes,
bajo una oscura tienda
largos sueños y amores sobre alfombras.

No te perdí porque soy de otra sangre,
pero en aquella soledad de nave
más que solía volvió melancólico
el desencanto de que tú, extranjera,
seas mi ciudad natal.

Qué extraña, Italia, en aquel tiempo eras,
y una noche te juzgué más ciega
que las pasadas jornadas cegantes.

Mas la duda, ebrio color de perla,
como sucede en horas de tormenta
surgió lenta en los límites,
y apenas empezó a serpentear
cuando ya aurora soplabla en la brasa.

Hablaste finalmente, clara Italia,
al hijo de emigrantes.

Veía por primera vez los montes
usuales a los ojos y a los sueños
de todos sus difuntos;
oía enjambres de fervientes voces
en las gargantas de granito;
le descubrí tu noche boscosa;
bullir de púdicas aguas se hacían
espejos de altivos orígenes;
nieve veía por primera vez,
en los últimos vástagos ya cortantes
que la luz de las cúspides orlaban
y que ligaban sus amplios discursos
entre vides, cipreses, los olivos,
los humos de las chozas esparcidas,
por la calma sembrada de los campos
arriba, a los horizontes de océanos
adormecidos en pescadores de velas
abiertas, listas en un grácil seno.

Toda edad tuya despertabas en mi sangre.
Me apareciste humana, tenaz, libre
y en esta tierra el vivir más hermoso.

Con la gracia fatal de los milenios
volviendo a hablar a todos los sentidos,
patria fructífera, renacías valiente,
digna de que por ti de amor se muera.

Traducción de Tomás Segovia

Del libro *Sentimiento del tiempo* que aparecerá
próximamente en las Ediciones Universitarias.

OSCURA FLAMA HUNDIENDOSE

Por Tomás MOJARRO

Dibujos de Juan SORIANO

“**A**LGUIEN SUBE ALTO, muy alto, para de pronto sentir lo duro del suelo. Se agarra a piense y piense hasta perder la razón o ve el sol de frente para quedarse a oscuras. Yo quería vivir; lo quería con todas mis fuerzas. Sólo eso quería...”

—¿Lo estás oyendo, hermana, lo alcanzas a oír?

—Ese dinero, dímelos; ¿por qué no me dices dónde...?

—¿Lo oyes cantar? En alguna rama del temachaco. En el mezquite del corral o quién sabe dónde...

—Ese dinero, dímelos; dime dónde está enterrado ese dinero.

—Puede que sea un tilano. Sí, yo creo que eso es: un tilano. Tú no lo estás oyendo. ¿Verdad?

—Claro que sí lo oigo. Ya estoy fastidiada de tanto oírlos. Maldito animalero...

—La mayoría de los pájaros duermen de noche. Este debe de ser un tilano.

—Decirme dónde está ese dinero, eso es lo que habías de hacer. Voy a levantarme para espantarlo. Aborrecido animalero que hasta de noche...

“Trato de contestarle: déjalo en paz, pero siento que mi hermana no se ha movido del suelo donde estamos acostadas. Me gustaría decirle: *mis ruidos, hermana, los de nosotras las que no podemos ver otra cosa que ruidos. Si supieras... esto está muy oscuro; oscuro y vacío y acorralado. Yo... yo si pudiera explicarte... yo de un lugar a otro, pero lo oscuro siempre acorralándome. Entonces yo sin poder escaparme de esta como pared de cosa oscura.* Pienso: si a mi espalda, y volteo la cara cuando la pared se me adelantó para seguir acorralándome la espalda.”

—Ni creas que lo iba a espantar. Eso lo dije sólo para hacerte desatinar. ¿No tienes sueño? Duérmete.

Entonces sólo estos ruidos que me alivian lo oscuro. Por eso tengo la calavera llena de ruidos. Ah, lo que me alivia el oírlos. Mis ruidos, los míos, los de esta ciega que...

—Te estoy hablando. ¿Ya te dormiste? Te estoy hablando, profesora Cortés. Ja-ja, profesora hermana, hermana inválida, hermanita...

—No, todavía no puedo dormir. Sólo seguir pensando... En mis ruidos. ¿Sabes? Atraviesan esta maldita pared prieta y entonces los oigo, los tentaleo, como si dijéramos. Mis ruidos, un enjambre de lucecitas... Lisos y fríos, resbalosos y afilados y húmedos. Ruidos que llegan como puentes. Puentes retorciéndose o rechinando los huesos, como si dijéramos. ¿Me oyes? Duros y pesados, dolorosos... yo sintiéndolos deshacerse, y brillar, y llenarme de luz antes de terminar deshilachándose. Pero el canto de los pájaros... ¿Qué tan brillosas se miran esta noche las estrellas? Hermana, hermana, ¿ya te dormiste? Contéstame, qué tan brillosas...

—...

—Ahora ese ruido tuyo que golpea las tripas de mi calavera. Como si me cuerearan, Santo Cristo, como si se me enredara en el pescuezo. Ese ruido me derrite algo allá donde la siento derretirse. Ese ruido que mueves al sorber el moquero que te aflojan las lágrimas...

“Pienso: cállate, maldita ciega. Déjame en paz, inservible pedazo de mugre. Apestosa infeliz, muérete. Si me dejaras tranquila, sin ruidos y cantos de pájaros. Si te murieras, pedacito de carne ciega y engarrugada de dolor; si te murieras yo me volvería ciega por causa de lo que me dolería que te hubieras muerto.”

—¿Sabes? Nunca lo deberías de hacer. Lo que me duele tentar algo húmedo en tus ojos cuando lloras... Por eso te voy a decir dónde está ese dinero; voy a decírtelo. Pero antes, ¿para qué, dime, para qué necesita dinero un par de lo que somos nosotras?

“Hay muchos individuos que se casan por interés. Se casan para quitarse de robar gallinas o cazuelas de nixtamal.”

—¿Para qué?, contéstame. Yo creo que Dios no hace nada a medias. Nosotras somos muy pobres, las más pobres de este pueblo. El sabrá por qué, y contra Su voluntad ¿Qué podemos? Pero en nuestras manos el dinero no luciría, lo apostaríamos al esconderlo en el seno...

“Ellos se casan por interés. Y a mi edad todavía se sienten largas las noches. Largas y desesperadas. Entonces se siente el corazón hinchado, caliente, como tumor que se fuera inflando antes de reventar en llamas. Por eso luego me atacan los sueños. Sueños en los que alguien me rasga el vientre, lo muerde hasta despedazarlo. Este vientre mío hecho astillas, esta carne ensartada en los dedos de algún marihuano rabioso, de los marihuanos que por las noches vienen a fumar su yerba metidos en las cuevas de Arroyo Blanco.”



—Porque nosotras ensuciaríamos el dinero, emporcándonos él con su mugre. ¿No crees? El dinero nos levantaría la cabeza... ¿Te imaginas nuestra cara hacia el cielo; te imaginas el montón de mugre que daríamos a conocer? Se reirían de nosotras, de nuestra fealdad, de todo lo que ahora no se ríen porque nos lo tapa el rebozo... oye. ¿No oyes?, ha de ser un tilano. Casi diría que estoy cierta de que es un tilano. ¿Lo oyes, hermana?

“También los arrieros duermen a la mitad del campo. Creo que en una de estas noches no voy a soportar más esto que ahora me retira el sueño. Correr, correr descalza por entre el monte para sentir que el monte me está rompiendo el vestido y la carne. Correr hasta que caiga muerta de cansancio, ensartada en alguna raíz o entre las pencas de los nopales. Entonces los coyotes morderán mi carne y mis piernas, y las auras y zopilotes hundirán sus cabezas en mi seno. Cabezas desgarrándolo hasta desgarrar este tumor que me retira el sueño.”

“Los sinsontes se ríen, y su risa parece cantos de niños. Hace mucho tiempo que aquellos niños se me figuraban sinsontes. Pero ahora estos cantos como aquella parvada de risas que yo apaciguaba para enseñarlos a deletrear palabras...”

En el mezquite del corral cantan los pitacoches. Cantos gruesos que se alargan como gotas de miel madura. Cantos alargándose como correas de sol, como nervios vivos. Mis cantos de pájaros a media mañana, tan oscura la mitad de la mañana desde donde cantan los pitacoches.”

—Con suerte todavía tienen composura tus ojos. Pero sin dinero...

(En la tarde cantan las huilotas hormigueras. Cantan como si... ¿Eso es cantar? Qué dolorida manera de quejarse, Virgen Santa. Canto como dolencia de ciega. Canto que hierve hasta brotarse por el pico. Los ruidos...)

—Yo te llevaría de nuevo a Aguascalientes. Volveríamos a arriesgar unos centavos, como los que arriesgamos cuando vendiste la casa.

—Está bien, te lo voy a decir. ¿Me oyes? A decírtelo. Tú no más óyeme. Me acuerdo que yo estaba en la cocina. En aquella cocina que después desbarató don Raudel para levantarle un cuarto al hijo casado. Como si ahorita fuera... me acuerdo que mi padre llegó de Guadalajara. Arriero él, a eso se dedicaba. Miró que nadie lo viera antes de vaciar la víbora en aquel agujero. Pesos fuertes, hermana. Dinero que entonces sí valía dinero...

—¿Te das cuenta? Con sólo pedirle permiso a don Raudel. Vamos a sacarlo, nosotras que lo necesitamos tanto.

—A los cuantos días lo vino matando la gente de aquel Secundino mentado, el que saqueó el templo una vez. Me acuerdo que la tierra tembló cuando ese sucedido. Pero tú no te acuerdas de ese entonces; tú estabas de este tamaño...

—Mañana no comeremos otra cosa que verdolagas. Ni para comer tenemos los suficientes centavos. Y aquéllos eran de mi padre, como quien dice de nosotras... con sólo pedirle permiso a don Raudel. Yo creo que sí nos deja.

—Pero yo creo que está encantado. Puede ser que el demonio...

—¿Está qué? No, eso no puede ser. Ni que fuera tanto. Si no pasa de ser un puñito así de dinero...

—Oye no más cuánto ruido. La noche, así se llama el ruido del silencio. Así: la noche. En la noche se oyen quejidos. Y todo porque el Diablo se dedica a cuidar el dinero enterrado.

—Pero, ¿tú también crees en espantos? Si los espantos no existen.

—Porque mientras el cristiano escarba se oyen quejidos entre la tierra.

—¿Quién te contó esas mentiras? No es verdad, no puede ser, hermana.

—Un cirio encendido. Una cruz de palma bendita. Cántaros llenos de carbón. Las ánimas...

—Mañana no vamos a probar tortilla. Casi no vendiste semillas. Yo creo que por lo mal que las tuestas. Y por otra parte, yo tampoco deshilé mucha costura. Mis ojos, que si tú supieras lo que se me cansan con la costura...

—Mi crucifijo. Obre Dios, y si tú quieres, mañana mismo...

—Amarillo verdoso. Lo agarra una y la mano queda apestosa a cobre. Su crucifijo... y yo engarruño las piernas antes de decirle:

—Vamos a dormirnos. Pero antes, ¿sabes? Como cuando tú las mirabas. Relumbrosos y bajitas. Como punzadas de luz o de esperanza recién amanecida. ¿No me habías preguntado por las estrellas? Así se miran esta noche. Así se miran desde aquí donde estamos acostadas. Todo por la pila de agujeros que tiene el techo de nuestra casa... Pero vamos durmiéndonos, que mañana tenemos que madrugar para agenciarnos una barra de albañil. La barra, los ruidos, la esperanza... Todo eso tenemos que dejarlo para mañana..."

Miró la sombra sobre el montón de maíz que estaba desgranando. Entonces levantó la vista para darse cuenta de que se trataba de aquellas mujeres. Les preguntó con los ojos mientras las arrugas de su frente se esforzaban por hacerse signos de interrogación. Así fue como las mujeres comenzaron a hablar, y él a olvidar las preguntas al tiempo que comenzaba a asombrarse. Dijo mientras hacía a un lado la mazorca a medio desgranar:

—Yo creo que no sólo están pobres; locas también. De todas maneras pónganse a hacer eso que... Locas, de verdad que eso creo.

Y trató de disimular algo riéndose. Luego dejó a un lado la risa y prendió su mirada en la sombra de aquellas enaguas negras. Las enaguas seguían alejándose rumbo al interior de la casa, cuando él pensó mientras las miraba: "mis huevos", y al pensar aquello se levantó y fue hacia el mezquite donde los manojos de tlazole estaban acomodados entre las ramas. Después de haber trepado al tlazolero y de haber buscado y recogido y sopesado un par de huevos entre sus manos, sólo su cabeza siguió erguida hacia el rumbo de las enaguas negras. Pensó mientras miraba y sopesaba y recostaba su cabeza entre el tlazole antes de levantarla de nuevo para volverla a recostar en el tlazole:

"Qué se puede pensar de lo que estoy viendo hacer a las viejas que fueron las dueñas de mi terroncito de casa."

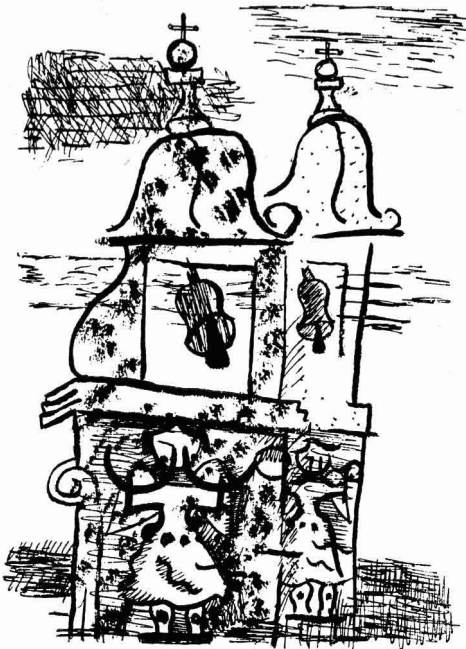
Y siguió mirando hacia un solo rumbo durante mucho más tiempo del necesario para recoger cuanto huevo hubieran podido las gallinas esconder entre el tlazole. Raudel, o don Raudel Gómez, seguía pacíficamente pensando:

"No sé ni qué pensar, con setenta mil tiznadas."

"Ella me dijo: *entre el pozo y la puerta del corral. Vete junto a la cerca y cuenta los adobes.* Yo le contesté: *es que hay muchas piedras; un montón de piedras en el lugar de tus cálculos.* Y ella me contestó: *las hacemos a un lado.* Entonces yo le hice saber lo grande de aquellas piedras, y que se podía machucar un pie si me ayudaba. Pero mientras yo decía aquello mi hermana había comenzado a desparramar las piedras aquellas."

"Cuando alguien cree que trabaja por última vez, que por última vez tiene que fatigarse como animal acosado, entonces ya no se siente lo duro del trabajo. El sudor corre por la frente y detrás de las orejas, escurre por la espalda y hace comezón entre el cabello y en la pretina de la enagua blanca. El sudor sigue escurriendo, pero no me acuerdo de secarlo con mi rebozo. Eso, cuando alguien cree que lo está haciendo por última vez. Le dije a mi hermana:

"—Descansa, si descansaras un poco..."



"Pero mi hermana no quiso oírme. Me dio lástima mirar cómo tentaleaba aquellas piedras, pesadas, resbalosas, para luego levantarlas con pila de trabajos, abriendo tamaños ojos al levantar las piedras aquellas. Le dije:

"—Descansa. Te digo que yo puedo trabajar sola. Tienes todas las uñas quebradas. Habías de ver cómo traes los dedos, todos despellejados..."

"Mi hermana, sus ojos, esos sus ojos inútiles, plagados de nube como un par de charcos tapiados de lama terregosa, con lagañas espesas y aguanosas de sudor. Pobres ojos los de mi hermana, brillosos y húmedos antes de foguearse y volverse tan secos y tatemados sobre sus libros de profesora rural. Ahora sólo esas grietas lodosas, iguales a las que deja el río en el barro cuando se van las aguas."

"(Ruidos duros, secos, pesados. Las piedras gruñen por lo que les hacemos. Gruñe el demonio, las ánimas y la flama azul del dinero. Este crucifijo en mi seno, crucifijo del Santo Señor de Jalpa. Pero ahora estos ruidos que rebotan como gruñidos de ánimas despiertas antes de tiempo.)"

Oyó cuando le gritaban: Raudeel, y Raudel, o don Raudel Gómez levantó un

poco la cabeza de entre el tlazole. Siguió mirando en aquella dirección donde las mujeres seguían desparramando piedras. Pensó: "mi terroncito de casa les perteneció. Eso quiere decir que la ciega... no sé ni qué pensar de esto, que ya me arden los ojos de tanto seguir mirando." Entonces volvió a oír: Raudeel, y casi en seguida otra voz: papá Raudeel, dónde se metió, y él dijo tan quedamente que casi lo dijo sólo en el pensamiento: *cállense, raza hija de setenta miles de tiznadas*, y siguió mirando y pensando y apretando aquel par de huevos entre sus manos húmedas de sudor. Pensó:

"Ya están terminando. Un reguero de piedras. Luego escarbar en el suelo con esa barra que traía la buenisana. Buenisana, pero ya comenzando a pasarse, si no yo le podría hacer el favor, pero Ave María Purísima de aquí a que escarben, pero esas son las campanadas del Ángel. *El ángel del Señor anunció a María y concibió*, por eso de aquí a que yo mire algo con forma de lo que vinieron a buscar ya tendré pensado lo que tengo que hacer."

De pronto miró cómo una de las mujeres soltó una piedra y un grito rápido y corto como lanceta medio ahogada antes de clavarse. Miró a las mujeres caminar y agitarse y después de un rato caminar lentamente hacia el rumbo del tlazolero. Raudel, o don Raudel Gómez, fingió que el tiempo no le había alcanzado para localizar todos los huevos. Siguió buscando mientras las mujeres caminaban frente al mezquite del tlazolero. De ese modo tuvo que preguntar algo para en seguida oír que una de ellas le contestaba:

—En lugar de que hubiera sido a mí, que no miro las cosas...

Y él habló y agachó las cejas para que quien lo viera y oyera se pudiera enterar de que se entristecía por lo que estaba oyendo:

—Mañana o pasado. Y si usted nos volviera a permitir... no hemos terminado. Todo es cuestión de que me alivie. Si usted nos dejara terminar mañana o pasado. Ahora siento muchas dolencias en mi mano. Vámonos, hermana, que estas dolencias... maldito alacrán, mi mano, mi cuerpo, vámonos. Como entumecido, como volverse de trapo. Cúrame, hermana. Vámonos, pero luego tenemos que regresar, pero regresar de nuevo.

"Las estoy mirando cuando caminan rumbo a la puerta; luego oigo: papá Raudeel, respondaaa. Y yo me apeo del tlazolero y empiezo a parpadear por lo que me arden los ojos. Entonces miro que mi retoño me mira asombrado antes de soltar la risa. Pienso: no sea irrespetuoso, no se me alebreste, que todavía puedo echarle carambazo. Y cuando le voy a decir eso que pienso, miro que se ríe de mis manos y que mis manos están forradas de huevo por que se me quebraron los que traía en las manos. Pienso: tiene razón de reírse, y hago el intento de acompañarlo en su risa, pero le digo:

"—Cállese, cabrón, y prepárese porque vamos a trabajar. ¿Qué en qué? En volver a su lugar aquel reguero de piedras."

"Sólo entonces me río y me limpio las manos contra el troncón del mezquite."

Desde las torres del templo se descolgó el eco de las campanas. Las campanadas rodaron lentas, pesadas entre aquel tiempo sin aire. Atravesaron el ramaje de los eucaliptos y ascendieron hasta las últimas casas del pueblo. Desde el fondo de Arro-

yo Blanco se oía el canto de una huilota hormiguera. Al disolverse en polvo las campanadas volvió a oírse: cúu, cúu, y de tiempo en tiempo siguió oyéndose mientras que el sol comenzaba a perderse rumbo a los cerros de Tepizuasco.

A esa hora los rayos del sol se partieron contra la figura de aquella mujer y alargaron su sombra. Sombra que al estirarse iba haciéndose rizo entre las cicatrices de los surcos. La mujer aquella caminaba palpando la tierra con los pies desnudos. Al hacerlo desenterraba pequeñas polvaredas que en seguida morían por falta de viento. Entonces aquellos ojos de ciega se abrían enorme y grotescamente hacia el rumbo del sol. Las lagañas a medio madurar se cuajaban gelatinosas entre los párpados, y opacamente brillaban con la luz del sol.

La mujer seguía palpando la costra de los surcos con los pies descalzos. Su sombra se movía, se erizaba al moverse y se hacía más larga con la caída del sol contra las jorobas del horizonte. Se volvió a oír: cúu, cúu, al tiempo que los pies desnudos encontraban algo entre las raíces del rastrojo. La mujer se inclinó para recoger aquel pedazo de raja y luego revolverlo entre los otros que guardaba en el rebozo.

Las campanadas volvieron a rebotar contra lo pardo de las laderas. Después se hicieron polvo entre el terregal donde los rayos del sol hacían larga la sombra de la mujer aquella que juntaba mierdas de res.

Se oía: tán, tán, y el eco se envolvía entre la sombra de Arroyo Blanco.

(Por los agonizantes, oremos. Por los caminantes extraviados, los fieles necesitados, los que sufren, oremos. Te rogamos, Señor, por las almas pecadoras, las almas solitarias y las que sienten dolor. Por los pecadores, los enfermos, los tristes o carcomidos de angustia. Refugio de los pecadores, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos...) Las barbas del sol se alborotaron contra el horizonte. La fogata contagió al cielo y a la retorcida carne de las nubes. La sombra de la mujer se alargó como para romperse o terminar desprendiéndose de aquellos pies desnudos. Los ojos ciegos continuaban abriéndose como si desde dentro algo los forzara a agrandarse de esa grotesca manera. De pronto se oyó el jadeo de unas alas buscando aire en que sostenerse. Frente a la cara contraída pacífica de la mujer cruzó la huilota, y en seguida las alas de un gavilancillo que la perseguía en medio de aquel aire quieto y ya recién oscurecido.

La mujer se volvió y comenzó a caminar hacia el rumbo de su desaparecida sombra. En el rebozo cargaba la suficiente mierda de res como para mantener la lumbr encendida durante toda la noche.

(Por la angustia de nuestros prójimos, por la sal de sus lágrimas, por su pena traspasada de dolor; por nuestros prójimos, oremos.)

—Tengo sed, hermana, mucha sed. Mi garganta...

—El agua está calentándose. Luego tomarás toda la que quieras.

—Tú, una ciega, curándome. Porque nadie te ayuda, tú curándome.

—Cállate. Al rato tendrás toda el agua que quieras.

—Yo sin poder siquiera comprarle al doctor un puñito de esperanza...

—¿Sabes? Hace rato sonaron las campanas. ¿Las alcanzaste a oír?

—Quiero agua. Tengo mucha sed.

—En la iglesia están celebrando el Jubileo del Santísimo.

—Mi carne adormecida. Esta garganta ahogándose de greñas. Dame agua, si me dieras tantita agua...

—Luego te la daré, ya te dije que se está calentando. ¿Sabes? Hasta el sonido de las campanas... y yo pienso: tan cerca de nosotras, y tan retiradas que se oyen las campanas del pueblo.

—Maldita, óyeme. Maldecida ciega inservible. ¿No me oyes? Agua, hermanita, por vida tuya...

—Te digo que se está calentando. Fría es dañosa. No debes encorajinarte.

—Ya no. Ya no me voy a enojar contigo. Profesora, profesora Cortés. Lo único que me queda en esta infelizada vida que me tocó sufrir.

—Yo creo que hoy les corresponde a las Hijas de María. Todas de rodillas frente a Nuestro Señor. Por eso ninguna pudo visitarte en tu enfermedad. A la noche serán los socios de la Adoración Nocturna. Pero nosotras aquí, sin poder rezarle al Santísimo...

—Si alguien nos ayudara... así me aliviaría más pronto. ¿No crees?

—Puede ser...

—Pero, ¿quién, hermana, quién tiene la obligación de darle ayuda a un par de lo que somos nosotras?

—Sólo Dios...

—Nadie, profesora Cortés. Nadie tiene esa obligación. Pero mi cuerpo, mi garganta, y esta sed y esta desesperación.



Tengo sed, mucha sed. ¿No me oyes, maldecida ciega?

“En esta dirección vienen quedando las Cabrillas. Hacia este lado del cielo los Ojos de Santa Lucía y acá la Cruz del Sur. Eso si no es que se me haya trastocado el rumbo de las estrellas. Quizá afuera está muy oscuro. No, afuera de mis ojos la noche es clara, un poco fría y otro poco llena de luna y de ruidos. El viento se acurruca entre mis enaguas. Venía adormilado y las ramas del mezquite lo despertaron. Se destrenza de las ramas haciendo un ruido como de maldecir entre dientes. Luego se me acomoda en el seno y entre las piernas. El viento, el ruido del viento...”

“Pero ahora comienzo a oír las campanadas con que llaman a los cofrades de la Adoración Nocturna. Campanadas que se acercan por falta de ruidos que las detengan como perros escandalosos. Por oír las tan cerca se me figura que soy gente del pueblo; que estoy en mi casa, la de paredes altísimas y portón de nogal. Aquella casa grandísima y costruda de sol, siempre fresca y con algo de tibieza todos los días. De mi abuelo, de mi padre, mía antes de venderla para no haber podido arreglarme los ojos.

“Debe de ser media noche. Imagino a los cofrades frente a la imagen del Santísimo. Elpidio, y don José Casas. Juan Mojarro y aquel Delfino Guaracha que una vez me pretendió. Una vez, hace mucho tiempo, yo todavía alcanzaba a mirar la vergüenza de sus palabras, cuando me pretendía Delfino Guaracha. Pero mis ojos, Dios mío; mis ojos, mis ruidos, mis cantos de gallos en la madrugada...”

(Cuando cantan los gallos el cofrade vela frente a la Sagrada Forma. Vela con los brazos en cruz mientras gallos y perros alegan y manotean. La luz de las velas hierra su marca en los ojos del cofrade. Luz como acurrucada, como a punto de dispararse o de terminar dormida.

“Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento.” El cofrade vela golpeándose la teta izquierda al tiempo que suspira. Mientras cantan los gallos él canta jaculatorias que parecen forjadas a fuerza de suspiros.

*Perdó on óhdios mío
perdó on indulgencia
perdó ní clemencia
perdó óni piedad
perdó óni piedad...*



Mientras la noche se ennegrece de culpas el cofrade vela y expía con los brazos en cruz, de rodillas frente a la Sagrada Forma.)

"Tan cerca las campanadas... como si nos llamaran a nosotras, y que nosotras fuéramos gente del pueblo. Pero oigo un grito, y que alguien pide agua. Entonces me doy cuenta de que las dolencias volvieron a despertar a mi hermana. Y que estamos tan lejos del pueblo como para que sus campanadas lleguen hasta nosotras sólo por lo oscuro y dormido que se queda el pueblo al filo de la madrugada."

("Agua, maldita, quiero agua. Desgraciada ciega, óyeme. ¿No me oyes? Dónde estás, hermana, hermanita, lo único que tengo para insultar cuando tanto me duele hacerlo contigo...")

"—Habías de ver, hermana... ahora es un cerro de piedras, mucho más piedras que antes. Pero ya no le ruegues, que él tiene razón. Las piedras regadas por el suelo son un estorbo, y además, esta casa ya es de él... Vámonos, hermana, vámonos. Te digo que ya no le ruegues, que ya no te sigas humillando. Pero no me tientes la cara; me arañas los ojos con tus dedos cochinos... A poco vas a creer que estoy llorando..."

A esta hora comienza a meterse el sol. Va recogiendo sus rayos como en una amarilla resignación desencantada de haber calentado esta pila de gente. Gente callada, silenciosa e indiferente, como si viviera dormida en un terregoso sueño sin sueños.

"Aquel borracho se quedó dormido en el empedrado de la calle, de la callecita sucia de estiércol y chaparra, como si estuviera ciega y de rodillas en un perpetuo novenario por el buen temporal. Este pueblo se parece mucho a mi hermana. Es como ella de sucio y de seco, apestoso a humor de parturienta. Parece un viejo de lengua clisada que se pasara la vida no más repasando medio dormido su descarapelado rosario de adobes y haciendo monigotes de tierra para que se le arrastren por su pellejo de polvo y de chicalotes secos. Unos monigotes prietos, inútiles, con el espinazo clavado hacia el suelo y un pedacito pardo de corazón que a veces, en la noche, canta a gritos destemplados porque se trasminó de alcohol. Que canta a veces mientras el pueblo lo va apachurrando para enterrárselo en las uñas.

"Hasta ahora me voy dando cuenta de que yo soy un monigote de esos. No sé si lo era desde antes o me volví hace un rato, cuando me echó de su casa don Raudel Gómez. Yo creo que antes no lo era todavía, porque todavía soñaba, a escondidas de todos..."

"Hay veces en que alguien sube alto, muy alto, para de pronto sentir lo duro del suelo. Hay veces en que piensa mucho, se agarra a piense y piense hasta perder la razón o ve el sol de frente para quedarse a oscuras. Yo quería vivir; lo quería con todas mis fuerzas. Sólo eso quería. Pero llega un momento en que sólo esto se puede hacer, esto que yo estoy diciendo:

"—Vámonos, hermana, que ya está oscureciendo. ¿Sabes? Desde hoy me iré yo a la puerta del templo. Tú te quedarás en la casa. Yo venderé las semillas; no quiero que el aire te las vuele, o que te las sigan robando los escuincles de don Raudel Gómez cuando van al rosario..."

DOSTOIEVSKY

SANTO TOMAS

(Viene de la pág. 2)

mático a través de la conversación de los hermanos.

Los hermanos se reúnen después de una larga separación y la conversación se abre, como un disparo, sobre el gran tema:

Iván abre el fuego: "—¿Por dónde empecemos? Dilo tú mismo... ¿Por Dios?, ¿existe Dios?"

Antes se ha excusado por entrar en materia de una manera tan abrupta alegando que al ruso le interesan fundamentalmente sólo las cuestiones últimas, radicales, universales: "Los jóvenes rusos no hacen más que hablar de cuestiones eternas". "Los que no creen en Dios hablan del socialismo, del anarquismo o de



Santo Tomás— "un teólogo pícnico"

la transformación de la humanidad en un nuevo estado; es decir —dice Iván—, las mismas cuestiones, sólo que vistas por el otro extremo".

Los hermanos hablarán, pues, de cuestiones eternas:

"Bueno, pues... figúrate, puede que acepte la existencia de Dios —rio Iván—. No te lo esperabas... ¿verdad?"

Iván empieza aquí a preparar su argumento: "Puede que acepte la existencia de Dios". En realidad es esta una concesión que tiende a suspender la cuestión de si Dios existe, simplemente para no partir de ella, pues de ser así, se habría decidido ya de una manera u otra y el diálogo quedaría cancelado.

Iván continúa: "Acepto a Dios, y no sólo de buen grado, sino que acepto además su presencia y su finalidad... que a nosotros nos son perfectamente desconocidas; creo en el orden, en el sentido de la vida; creo en la eterna armonía, en la que todos hemos de fundirnos; creo en el Verbo hacia el que propende el Universo, y que reside en Dios, siendo Dios él mismo, bueno, y etc., hasta el infinito...". "Según parece voy ya por el buen camino... ¿no? Bueno; pues ahora figúrate que en último término, yo, este Universo Divi-

no... no lo acepto. Y aunque sé que existe, no lo admito del todo."

"Me explicaré —continúa Iván—. Estoy convencido como un niño de que el dolor se extinguirá... Que toda la indignante farsa de las humanas contradicciones se disipará cual lamentable espejismo, como una ruin manifestación de la humana, euclidiana razón; que finalmente, al término del Universo, en el momento de la eterna armonía, ocurrirá y surgirá algo hasta tal puntopreciado que bastará a todos los corazones, calmará todos los descontentos, redimirá todos los crímenes de las criaturas, toda la sangre por ellas vertida, haciendo que no sólo resulte posible perdonar, sino justificar todo lo sucedido entre los hombres." "¡Todo esto —añade Iván— concedo que será y se manifestará, pero yo no lo admito ni quiero admitirlo! Concedo hasta que las líneas paralelas se unan en el infinito y yo lo vea; entonces lo veré y diré que se han unido; pero a pesar de todo no lo admito. Ahí tienes mi ser, Alioscha; ahí tienes mi tesis. Esto te lo digo en serio... No te hacía falta saber de Dios, sino saber cómo vive tu amantísimo hermano. Pues ya te lo dije."

Como puede verse, Iván no quiere afirmar nada sobre la existencia de Dios. El la admite, e incluso hace una descripción emocionante de la visión escatológica del cristianismo. Su intención se desplaza hacia lo que él llama el *Universo Divino*. Es decir, hacia el mundo comprendido como creación de Dios que se encamina hacia un punto final glorioso. Iván suspende el juicio sobre el asunto central y fija su mirada en el mundo. Va a dar un rodeo por el mundo para mostrar ciertos hechos que lo hacen *inaceptable* como Universo Divino, lo que en último término, va a hacer inaceptable la existencia de Dios. No va a argumentar directamente acerca de esa existencia. Va a hacer algo mucho más grave: va a mostrar un aspecto del mundo con tal fuerza que nadie, ni el cristiano Alioscha, se sentirá capaz de replicar.

Pero, oigamos a Iván. Después de exponer con verdadera maestría la imposi-



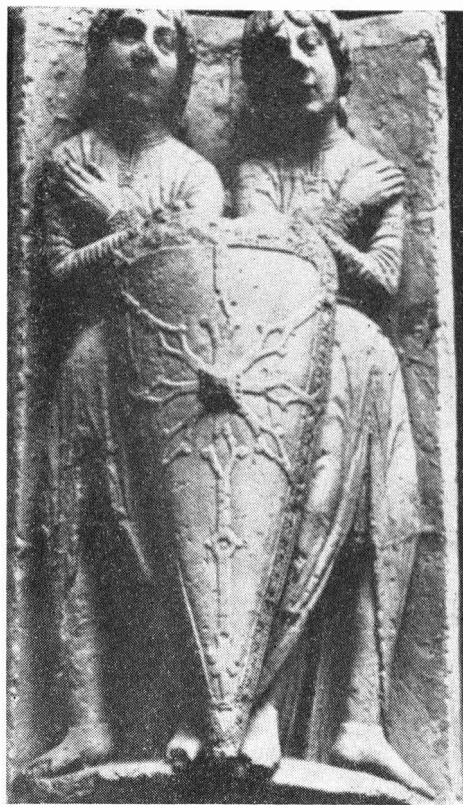
Dostoevsky— "genio de la desmesura"

bilidad del amor al prójimo, empieza a entrar en materia:

"Pero basta de esto, yo sólo quiero traerte a mi punto de vista. Yo quería hablar de los sufrimientos humanos en general; pero es mejor que nos detengamos en los sufrimientos de los niños solamente. Tanto menos provechoso para mí, desde luego. Pero, en primer lugar, al niño es posible amarlo hasta de cerca, hasta con su cara sucia y fea (a mí me parece, no obstante, que los niños no tienen nunca caras feas). En segundo lugar, de los mayores no hablaré tampoco porque, además de que son repulsivos y no merecen amor, tienen una compensación: han comido la manzana y conocen el bien y el mal, y se han vuelto como dioses. Y aún siguen comiéndola. Pero los niños no han comido nada y por lo pronto son del todo inocentes. ¿Amas a los niños, Alioscha? Yo sé que los amas y por eso comprendes por qué yo ahora sólo de ellos quiero hablar. Si también ellos padecen horriblemente en la tierra es, desde luego, sin duda alguna, por culpa de sus padres, que comieron la manzana... porque has de tener presente que este es un juicio de otro mundo, para el corazón humano, aquí en la tierra, incomprensible. No es posible que sufra el inocente por el otro, y además el inocente así. Asómbtrate de mí, Alioscha, yo también amo a los niños. Los niños, mientras son niños, hasta los siete años, por ejemplo, distan horriblemente de las personas mayores; se diría otros seres y otra naturaleza."

Las palabras de Iván se van haciendo cada vez más graves. Su tono es cada vez más patético, cada vez le es más difícil controlar el alud de imágenes que le atormenta: "¿Tú sabes a qué te estoy diciendo todo esto, Alioscha? Parece que me duele la cabeza y estoy triste".

"A propósito, no hace mucho me contó un búlgaro en Moscú —prosiguió Iván Fedorovich— que allá en Bulgaria, turcos y cherqueses se conchaban para cometer fechorías, temerosos de una sublevación general de los eslavos, es decir, que incendian, degüellan, fuerzan a las mujeres y niños, clavan a los prisioneros por las orejas a las tapias y allí los dejan hasta ser de día, y al ser de día los ahorcan... y ecétera, que imaginario todo es imposible. Verdaderamente, suele hablarse de la bestial crueldad del hombre, pero esto es horriblemente injusto y ofensivo para las fieras: la fiera nunca puede ser tan cruel como el hombre, tan artísticamente cruel. El tigre no hace más que echar la zarpa y destrozar, y sólo eso sabe. Jamás se le ocurriría clavar a nadie por las orejas y tenerlo así toda la noche... Esos turcos, entre otras cosas, martirizan con fruición también a los niños... concluyendo por arrojar por el aire a los niños de pecho y a pararlos en la punta de sus bayonetas a la vista de sus propias madres. A la vista de ellas, en eso consiste el principal placer. Pero mira, a mí hubo de interesarme grandemente un cuadro. Figúrate: un niño de pecho en los brazos de su trémula madre; alrededor, turcos que llegan. Se les ocurre una alegre broma: acarician al nene, se rien para hacerle reír y consiguen que ría. En aquel momento un turco va y le apunta con su pistola a tres viorschkas de distancia de su carita. El chico, alegremente, ríe, extiende las manitas para coger la pistola, y de pronto, el artista oprime el gatillo,



Los Gemelos. Catedral de Chartres

le dispara en la cara misma y le destroza la cabeza... Artístico, ¿verdad? A propósito, los turcos, según dicen, gustan mucho de los dulces."

"Hermano, ¿a qué viene todo esto?", pregunta Alioscha.

"Pienso, contesta Iván, que si el diablo no existe y, por tanto, es creación del hombre, éste lo ha creado a su imagen y semejanza."

No cabe duda que la cosa es fuerte. Pero esto no es todo. El genio de Iván continúa en busca de intuiciones más rotundas. Dostoiewsky ahonda todavía más buscando el punto vulnerable del lector, tratando de conducirlo al instante en que el mal absoluto, el sufrimiento del inocente, ha de revelarse en una fulguración siniestra y abrumadora. Iván no está razonando para probar nada sino que conduce a su hermano poco a poco hacia el vértigo. Va excluyendo todas sus defensas, exponiendo casos cada vez más odiosos en que los niños son atormentados por sus propios padres hasta el delirio.

No es cosa de seguir reproduciendo su relato. Lo que dice es demasiado torturante y no se trata de entregarnos a la caza de la intuición del mal que Dostoiewsky logra transmitir con perfección increíble. Todo el mundo conoce esos pasajes de la novela que, por otra parte, desglosados de su contexto pierden buena parte de su efecto.

Todos sabemos, además, lo difícil que es lograr esa intuición y vivir seriamente por un instante el mal ajeno. Todos hemos visto las imágenes de los campos alemanes de concentración al terminar la guerra y creo que nos hemos asombrado tal vez más de nuestra propia indiferencia que del horror que encierra su silenciosa elocuencia.

Pero, escuchemos las conclusiones de Iván:

"A juicio mío, según mi lamentable, terrestre, euclidiana razón, sólo sé que el dolor existe, que no hay culpables, que todo procede lo uno de lo otro, directa y simplemente, que todo fluye y se allana... Pero todo esto es sólo una necedad

euclidiana... Yo necesito una compensación... y no en el infinito, en ninguna parte ni nunca, sino aquí en la tierra y que yo pueda verla con mis ojos... Yo quiero ver con ellos al cordero tumbado junto al león, y cómo la víctima revive y se abraza con su verdugo. Yo quiero estar allí cuando todos vengan de pronto a saber por qué sucedió todo aquello. En este anhelo se fundan todas las religiones, y yo creo. Pero ahí están, sin embargo, los niños, y ¿qué voy a hacer con ellos entonces? He aquí un problema que no acierto a resolver. Por centésima vez lo repito: hay muchos problemas; pero yo he tomado solamente el de los niños, porque ahí se ve con claridad irrefutable lo que quiero decir. Oídme: si todos vosotros estais obligados a padecer para con vuestro dolor comprar la eterna armonía, ¿dónde poner ahí a los niños? Decidme, por favor! De todo punto resulta incomprensible por qué habrían de padecer también ellos, y por qué habían de comprar ellos también con su dolor la armonía... En tanto es tiempo, me daré prisa a prevenirme y rechazaré de plano esa suprema armonía... La han tasado demasiado cara: no tenemos dinero bastante en el bolsillo para comprar la entrada. Así que me apresuro a devolver mi billete. Y con sólo que sea un hombre honrado, me veré en la obligación de devolverlo lo más pronto posible. Eso es lo que hago. No es que no acepte a Dios, Alioscha; pero le devuelvo con el mayor respeto mi billete".

Esta es la argumentación de Iván, quien se limita a mostrar un mal que no puede salvarse con ninguna teoría. En efecto, una teoría es una forma posible de inteligibilidad. Si pudiéramos pensar el mal, comprenderlo, hacerlo inteligible como consecuencia, antecedente o premisa de algo, dejaría de pesar sobre nosotros su carga execrable. Nuestro primer movimiento es comprenderlo como consecuencia de una culpa, de algún desarreglo, como originado accidentalmente por otra cosa que el mal mismo.

Puesto frente al mal, el hombre intenta escapar *explicándolo*. En el fondo de este intento de explicación hay una huida, un volver los ojos a otra parte. Y este es un movimiento natural, porque el mal es lo ininteligible por antonomasia. Como



"todos los paisajes espirituales"

la nada. La nada no se deja agarrar, tenemos que verla como un hueco sobre el fondo del ser, como el agua en el hueco de la mano. Así como el agua se escurre, el mal se resiste a dejarse apresar por nuestros conceptos. El mal no compone, es lo inarticulable, lo inorganizable por excelencia.

La operación que realiza Iván es, pues, sumamente difícil. Se trata de obligarnos a ver el mal puro, el mal en sí. Para ello es menester procurarse un fondo de bien absoluto: la inocencia infantil. De ahí su insistencia en los niños, porque el mal tiene como una tendencia a asociarse por sí solo con la culpa. El mal es soportable sobre un fondo de culpabilidad. Pero, como dice Iván ¿qué hacer con los niños? El sufrimiento del niño nos impide hacer nuestro juego de la inteligibilidad del mal. Sobre un fondo de inocencia el mal revela toda su irracionalidad y se hace insoportable. Aparece justamente como *mal*; como algo injustificable, ininteligible, absurdo.

Todo el alegato de Iván tiende a eso: a hacer aparecer el mal químicamente puro, sin traza alguna de las justificaciones o teorías de la razón especulativa, que él llama euclidiana. Tiende a coger el mal, a clavarlo con un alfiler como a un insecto deforme para ponerlo ante nuestros ojos.

Después de lograr esto, no hace falta discutir mucho. Uno devuelve con el mayor respeto su billete. Dado el mal absoluto, el bien absoluto es impensable. Una vez que el mal ha caído sobre nuestro corazón "como una gran bestia negra" la idea misma de Dios resulta contradictoria. El veneno del absurdo se filtra hasta los últimos rincones de la conciencia y la esperanza en un Dios providente resulta casi ridícula; una ñoñería de mala fe.

En estas condiciones uno puede decir lo que quiera: Iván asegura que acepta a Dios. Pero Alioscha no miente; él no puede aceptarlo. Silencioso, lleno de angustia va a refugiarse en la compañía del Starets Zósima.

¿Qué tiene que ver esto con Tomás de Aquino?

El artículo 3º de la cuestión segunda de la *Summa Theologica*, que inicia el Tratado de Dios, comienza el examen de lo referente a su existencia de esta manera:

"Parece —dice Santo Tomás— que Dios no existe."

"Porque si de dos contrarios suponemos que uno sea infinito, éste anula totalmente a su opuesto. Ahora bien, el nombre o término *Dios* significa precisamente un bien infinito. Si, pues, hubiese Dios, no habría mal alguno. Pero hallamos que en el mundo hay mal. Luego Dios no existe".

Este conjunto de proposiciones dicen exactamente lo mismo que Iván Karamázov. Digo: exactamente lo mismo, aunque es evidente que no lo dicen de la misma manera. La esencia del argumento es idéntica. Es *el mismo* argumento expuesto desde dos perspectivas radicalmente opuestas.

Las cinco líneas de la *Summa Theologica* nos dan la forma pura, la armadura lógica, despojada de todos los contenidos afectivos y de las actitudes personales de Iván. Este, por ejemplo, está indignado por el mal que encuentra en el mundo y trata apasionadamente de fijarlo para



Raskolnikov— "inventa, personajes anormales"

darse la evidencia de la inexistencia de Dios. En Dostoiewsky el argumento está impregnado totalmente de la subjetividad de Iván; de sus sentimientos y de su posición negativa. El arte de la novela hace, además, que la subjetividad de Iván se confunda con la nuestra. Nosotros le prestamos a Iván nuestro tiempo, nuestro sentimiento y nos indignamos y juzgamos como él.

Santo Tomás, en cambio, al expresar significaciones puras, nos deja fuera de ellas en el papel de hombres simplemente pensantes, de meros contempladores, precisamente porque él mismo, como subjetividad afectiva, se ha quedado también fuera de juego. El no introduce sus sentimientos y sus decisiones, sino que se mantiene como puro expositor del juego de los conceptos.

Dostoiewsky y Santo Tomás apuntan hacia *la misma forma ideal*. Pero mientras uno introduce toda la afectividad posible que puede irle anexa, en círculos de proximidad cada vez más estrechos, el otro se limita a *pensarla*. Uno la trata en artista y el otro en teólogo-especulativo.

No se trata de alegar nada en favor de una supuesta objetividad del teólogo contra la subjetividad del artista. Tan objetivo es uno como otro. Sólo quiero llamar la atención sobre una cierta unidad que no proviene de una identidad trascendente ni es una pura coincidencia fortuita. Dostoiewsky dice muchísimas otras cosas en su obra y Santo Tomás pensó algo más que ese primer pensamiento del artículo 3º de la cuestión segunda de la primera parte de su obra máxima. Dostoiewsky creía, por ejemplo, que la causa principal de lo que él consideraba la decadencia y la ruina del cristianismo en Europa (lo que para él era equivalente de la decadencia y la ruina de Europa) era la influencia de la Iglesia Católica en esa región del mundo, opinión en la que probablemente no lo acompañaría el dominico.

Pero, a pesar de esto, hay una unidad que no es tal vez unidad de Santo Tomás y Dostoiewsky, sino la unidad profunda de la experiencia cristiana que se refracta en mundos y hombres distintos y adquiere formas tan distantes entre sí como la escena de los dos hermanos y las fórmulas filosóficas que he citado.

La teología católica es la forma más alta y más rigurosa que jamás haya alcanzado el pensamiento humano orientado a la comprensión del mundo religioso. Marca probablemente el tope de cientificidad en ese terreno. En ella cristalizan en conceptos puros la totalidad de las vivencias humanas posibles relativas a lo divino.

Su contenido ha sido expuesto, sobre todo, y gracias también sobre todo a Santo Tomás de Aquino, de manera sistemática y conceptual. Pero las posibilidades de su proyección en la selva de las emociones y actitudes humanas puede calcularse por la comparación que acabamos de hacer. No es difícil imaginar tampoco el enorme radio de la experiencia humana que pueden cubrir los tres mil artículos de la *Summa Theologica* en sus escuetas fórmulas.

Pero aparte de esto, Iván ha planteado un problema y algo hemos de decir, por breve que sea, sobre él.

Dostoiewsky no da una solución explícita que responda directamente a la cuestión planteada por su personaje. Esto no es una casualidad. Desde la perspectiva de Iván no hay solución alguna.

Santo Tomás sí responde a la dificultad, por supuesto, en el cuerpo del artículo que se inicia con su planteamiento. Pero responde en el mismo nivel de pensamiento puramente conceptual. No vale la pena reproducir aquí esa respuesta que parecería débil ante la fuerza emotiva de la cuestión en su planteamiento por Karamázov. Exponerla nos obligaría, además, a exponer de alguna manera la diferencia entre una magnitud infinita y una persona infinita. Baste decir que puede reducirse al argumento de que siendo Dios una persona y no una magnitud infinita, su infinitud no podría concebirse si estuviera, por decirlo así, limitado en su libertad por el mal, si no pudiera, de alguna manera, permitirlo y transmutarlo en bien.

Esto puede parecer poco convincente y, sin duda, para quien haya tenido una experiencia viva y profunda del mal, tendrá más aspecto de sutileza metafísica que de respuesta seria al argumento. Pero precisamente esas sutilezas metafísicas, proyectadas en la efectividad emotiva y dramática de la vida humana, pueden convertirse en argumentos concluyentes.

Por otra parte, la solución de Santo Tomás (que no se reduce a la respuesta específica del argumento citado) es la misma que la de Dostoiewsky. Este responde también a la grave objeción. Pero responde también como artista, sin desarrollar coherente y sistemáticamente la polémica. A la actitud de Iván responde con la actitud de Alioscha y con las páginas donde el Starets Zósima relata su vida.

La indignación de Iván ante el sufrimiento humano es una actitud que lo excluye a él mismo de la problemática que ha planteado. El no entra en el juego sino que devuelve "con el mayor respeto" su billete. El deja que la cuestión del mal se plantee entre el mundo y su Creador como si él mismo no tuviera nada que ver con uno y otro. El se coloca fuera del mundo y de Dios justamente mediante la protesta indignada. Iván es un ateo práctico y un nihilista. Alioscha, en cambio, que es cristiano, entra en el juego con dos billetes: el suyo y el de Iván, y se va a

Siberia acompañando a Demetrio para expiar el parricidio que Iván ha instigado.

Ante el problema del mal, el cristiano Alioscha no se indigna sino que asume su participación en la culpa y afirma la co-responsabilidad universal que se expresa sintéticamente en el dogma del pecado original, tal vez la única concepción del mal que hace pleno honor al hecho de la libertad humana. La idea del pecado original no es sino la expresión de la responsabilidad universal concreta, la responsabilidad de todos los hombres en el mal que hay en el mundo. Pero el cristiano no se limita a afirmar teóricamente la responsabilidad común. En la medida en que es efectivamente cristiano y no un maniqueo disfrazado, tiene que afirmarla prácticamente asumiendo la culpa; operación, en verdad, difícilísima. Esto es lo que hacen Alioscha y Zósima. El cristiano auténtico no devuelve el billete sino que lo paga. El precio, el paradójico y misterioso precio, es la sangre derramada del inocente, que siendo inocente se hizo culpable por todos hasta la muerte, muerte de cruz, y la participación efectiva en su sufrimiento y su muerte. El cristiano acepta la culpa y la expiación.

Es evidente, sin duda, que existen millones de supuestos cristianos que rasgan sus vestiduras y les echan la culpa a los otros como si ellos no tuvieran parte alguna en el mal del mundo. Hay una extraña raza de cristianos-maniqueos, blancos hermanos gemelos del negro Iván, tan peligrosos o más que éste para la salud espiritual del mundo. Porque son capaces de aumentar inconcebiblemente el mal de los otros para proteger una buena conciencia que no es sino la más costosa y peligrosa de las ilusiones y porque, como dice San Pablo en alguna parte, se arremolinan a la puerta del templo y no entrando ellos impiden la entrada de los demás.

Alioscha Karamázov es realmente un cristiano al que no se le ocurre localizar la culpa de la muerte de su padre en la conciencia extraviada de su hermano Iván para irse después a dormir con la suya bien tranquila. El excepcional Alioscha toma sobre sí la culpa de su hermano sin esbozar siquiera la sombra de un contra-argumento, porque sabe que el camino que conduce a la plenitud y la reconciliación no es un ejercicio lógico, sino el que quedó trazado en la memoria de la humanidad, como tope de sus más altas posibilidades, como modelo intrascendible, en la historia que relata el *Evangelio*.

Claro que todo esto puede parecer demasiado patético, pero las cosas son así, aunque resulte un poco emocionante decirlas. Todavía más patético sería confirmar lo dicho estableciendo un paralelo entre otros pasajes de Dostoiewsky y Santo Tomás, igualmente impresionantes en su coincidencia, acerca de la universalidad de la culpa y el sentido cristiano del sufrimiento, que constituyen tal vez el punto máximo de la aquiescencia de estos dos hombres tan diferentes, y que revelaría más claramente aún que los textos que hemos examinado, la profundidad de los cambios que tuvieron lugar en la conciencia europea entre el siglo XIII y el XIX. Pero que revelarían también de qué manera, en medio de las variaciones históricas, existe un campo permanente de cuestiones últimas que permanece en esencia invariable.

T U , U S T E D . . .

(EL LENGUAJE Y EL MEXICANO)

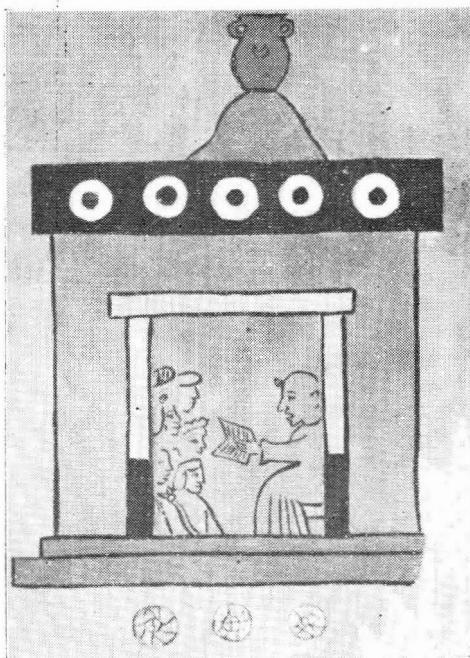
Por Jaime ESPINOSA RAMOS

E. SAPIR define el lenguaje como "un método puramente humano no-intintivo de comunicación de ideas, emociones y deseos, por medio de un sistema de símbolos producidos voluntariamente", en su obra *Language*, 1922, p. 7. Nosotros partimos de su definición, porque debemos colocar a nuestra lengua dentro de todo un contexto cultural: el gran campo de la civilización clásica occidental.

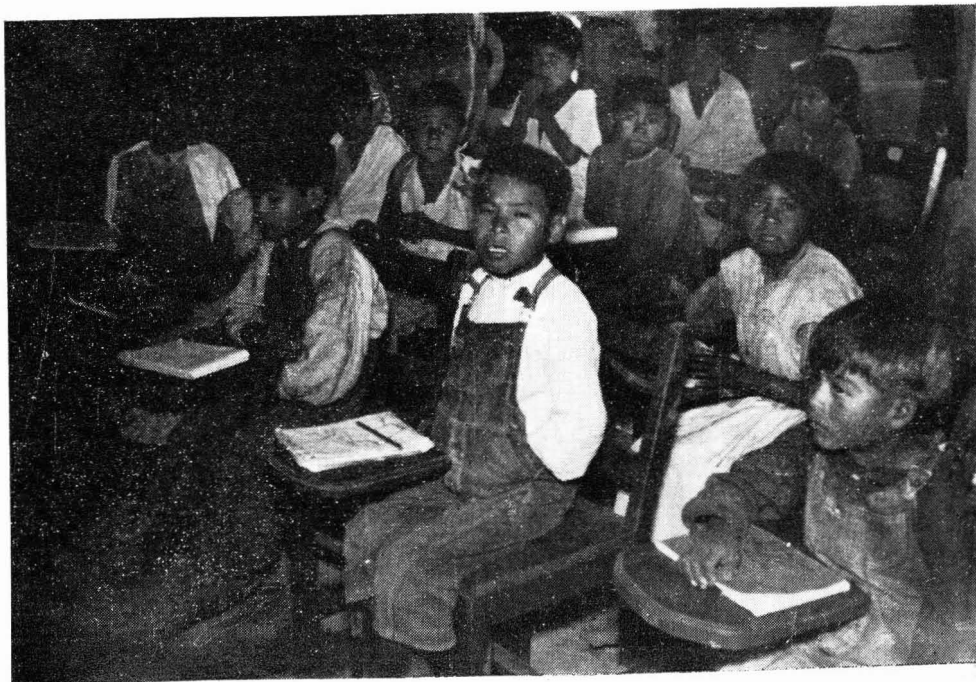
Se ha dicho, atinadamente, que el lenguaje en su aspecto dinámico no ha hecho de las ideas su principal objeto, y sí ha girado alrededor de las emociones y de las actitudes, desde el pasado más nebuloso del hombre. Y a la vez se ha puntualizado en la definición anterior y en otras, un carácter específico del lenguaje: su simbolismo. Que por su aspecto mismo de enlace le da a éste su innata comunicabilidad. Ahora bien, el hombre usa del

lenguaje como medio de conocimiento. Aquí surge una primera disidencia: "existen dos modos, escribió el doctor Whewell, de comprender la naturaleza, uno, consistente en examinar sólo las palabras y los pensamientos que estos suscitan; otro, en prestar atención a los hechos y cosas que dan ser a estos conceptos... los griegos siguieron el primero, la línea verbal o conceptual". Disyuntiva ya establecida por la filosofía griega en general con su teoría del conocimiento, que al señalar al idealismo como engendrador de realidades, abandona un realismo más tarde adoptado por el movimiento aristotélico. Tal antinomia ha podido ser, si no superada, sí apreciada, hasta épocas modernas en que el análisis psicológico ha alcanzado un adelanto suficiente como para encargarse de estudiar científicamente una parte del proceso de comunicación, esto es del mismo conocer, creando así una auténtica ciencia del simbolismo, que nos debe capacitar para elaborar después una teoría asimismo científica de la definición.

Esta tarea de hacerle frente a los auténticos significados verbales no ha halagado mucho a la investigación humana, que con generalizaciones pesimistas: "todo es cuestión de palabras", "hablar mucho y no decir nada", ha dejado un fuerte sedimento de nihilismo lingüístico, visible a lo largo de toda nuestra tradición occidental. "Pero aunque todas las escuelas postaristotélicas, y particularmente los estoicos, cuyos puntos de vista sobre el lenguaje influyeron considerablemente sobre los juristas romanos, dedicaron alguna atención a la teoría lingüística, en ningún momento encontramos pruebas en la antigüedad de que estos planteos lleven a un estudio de los símbolos, semejante por su índole al que Platón, en su diálogo *Crátilo*, y Aristóteles, con sus *Categorías* y su *De Interpretatione*, parecen a veces querer encarar. Como vemos se debe a



"portadora de su palabra cultural"

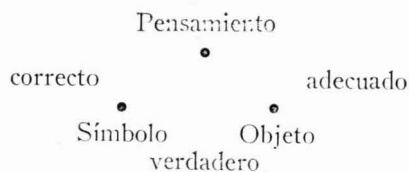


"el lenguaje en su aspecto dinámico"

que no se intentó en absoluto tratar a los signos como tales, y comprender así a las funciones de las palabras en relación con las situaciones significativas más generales de que depende todo pensamiento. Sin embargo, justamente antes de que el espíritu crítico fuera por fin estigmatizado y eliminado por el cristianismo, tuvieron lugar notables discusiones en el mundo greco-romano, y se examinaba el problema central con una agudeza que hubiera podido conducir a desarrollos realmente científicos. En efecto, toda la teoría de los signos fue examinada por Enesidemo, el vivificador del pirronismo en Alejandría, y por un griego llamado Sexto, entre 100 y 250 D.C. El análisis que nos presentan es lo más importante de todo lo aparecido hasta el siglo XIX (*El significado de lo significado*, pp. 58 a 63).

Mauthner y con él otros muchos, atacan duramente a Aristóteles por "La influencia de las pegadizas expresiones de este hombre, influencia que ha tenido resultados enteramente perniciosos" y que desplegó éste en sus doctrinas de lo negativo y de las categorías; pero estudiosos actuales han rebatido esta difundida creencia al hacer notar que en su tratado *De Interpretatione*, Aristóteles opone al propio otro criterio verbal e insiste en que las palabras son fundamentalmente signos de impresiones mentales, y sólo secundariamente signos de las cosas a las que esas se asemejan. Y que todo lenguaje significativo, sólo lo es por convención, y no por naturaleza o como instrumento natural —omite aquí la observación de Platón acerca de la onomatopeya como parte en los orígenes del lenguaje. Y excluye deliberadamente varias ramas del lenguaje significativo, y nos invita a considerar solamente la variedad conocida como enunciativa, la cual, al declarar la verdad o falsedad, es la única que pertenece a la lógica; los otros modos del lenguaje: deprecativo, imperativo, interrogativo, etc., los considera más naturalmente como parte de la retórica o la poética. A aquel lenguaje se le llamó "apofántico". Y los cinco modos del lenguaje que se valen del lenguaje mismo sólo como instrumento para producir un determinado efecto en el auditorio, y que Aristóteles excluyó de su lenguaje lógico, formaron las cinco clases de proposiciones peripatéticas que desarrollaron detenidamente los estoicos.

Para esquematizar brevemente este punto de partida dual en la concepción del lenguaje, nos valdremos del *Diagrama del Lenguaje* de los investigadores Ogden y Richards:



"Lo correcto simboliza a una relación causal entre el símbolo y el pensamiento o referencia. Lo adecuado se refiere a otras relaciones causales entre el pensamiento y el objeto o referente. Lo verdadero representa una relación indirecta atribuida, entre el símbolo y el objeto. La falacia fundamental y más prolífica, en el campo de lo lingüístico, consiste en que se rellena la base del triángulo. Ocurre esto como un caso excepcional cuando el símbolo utilizado es más o menos parecido al objeto a que se aplica, como puede ocurrir por ejemplo cuando se trata de una palabra onomatopéyica, o una imagen, un



—Grabado de Posada

"hablar sin cesar de este mundo nuestro para sentirnos de verdad en él"

gesto o un dibujo. Sólo en estos casos si se completa el triángulo, trazándosele la base. (*Pensamientos, palabras y cosas*, cap. I.).

Toda nuestra cultura occidental se ha visto empujada por esta falta de crítica lingüística a un uso místico del lenguaje en sus múltiples tareas cognitivas. Multitud de pensadores han calado lo hondo de esta desviación: "What do you read my lord?" — "Words, words, words," *Hamlet, Prince of Denmark*, Act II, sc. 2. "En suma... ateneos a las palabras, y llegareis por el camino más seguro al templo de la certeza... porque donde faltan las ideas, una palabra puede sustituirlas", *Fausto*, primera parte, p. 61, trad. L. Aquarone, París. "La autoridad se compone de cierta lentitud de elocución o de una fuerza tranquila; siempre de la certidumbre de ser escuchado. Las palabras se desprenden del conversador y caen con todo su peso. El hombre sin autoridad tiene siempre el aspecto de reprimir las suyas..." *La conversación*, André Maurois, trad. José Gorostiza, La Razón, México, 1931. "Y nadie piensa en revisar las palabras, son aceptadas por un consentimiento tácito, del cual ni siquiera estamos conscientes." Brial, *Semantics*, pp. 171-2.

El poder sugestivo de la palabra se ha encontrado siempre, a través de la historia del mexicano, con un eco dentro de éste, pronto, inconsciente y por ello apasionado y violento. Brota el primer movimiento individualista de nuestro país —la Guerra de Independencia— de las palabras escritas de los ensayistas franceses del siglo XVIII. Tomamos desde entonces a la palabra con ansias de defensa y reivindicación; tratando por medio de ella de crear gigantismos nacionalistas. Hemos venido escogiendo del lenguaje todo lo que en sí tiene de emotivo, cayendo a causa de esto en innumerables posturas demagógicas, en desenfrenos de prensa y de oratoria. Nuestras divergencias no han pasado del escamoteo gramatical. Y hemos visto morir generaciones tratando de definir a una revolución, para que a la postre las asambleas constituyentes se tornen tumultuosas convenciones retóricas.

Nuestro mundo lo hemos orientado hacia esa palabra, mágica y omnipresente,

que tanto nos pesa, y a la que todo pedimos, sintiéndonos en el fondo resentidos por nuestra total dependencia. Y hemos apartado así lo expresable dentro de un mundo material, y lo inexpressable dentro de uno divino; ocupándonos en seguir repitiendo sin verificarlo lo ya expresado y en tratar de expresar lo reconocido como inexpressable. Les dimos categoría de liberales a estas forzadísimas actividades, personificando a los seguidores de tales rutinas viciosas —el licenciado y el cura— como prototipos "progresistas" en nuestra sociedad. Tuvimos que hablar sin cesar de este mundo nuestro para sentirnos de verdad en él, porque en el fondo de nuestra conciencia no lo hemos sentido captable. Y como consecuencia de esta inseguridad en lo presente, hubimos de elaborar aún otros mundos, que, por su remoto emplazamiento, evadan la prueba intolérable de nuestra duda y nos tranquilicen cotidianamente con el quieto rodar de sus mensajes orales.

Como no hemos podido como grupo encarnarnos a nuestra realidad social, hemos elaborado múltiples artificios que disimulen el terreno de nuestra inseguridad y nos la sigan ocultando; artificios que van en su gama desde lo irónico hasta lo trágico. Testigo fiel de esto es nuestra expresión artística en general. Pierde de este modo el lenguaje, por obra de nuestra ideología escapista, su poder vivificante que como medio de expresión pensante tiene, y degenera por falta de análisis y conocimiento propios en un mero recurso que acumula enfáticamente conceptos sofisticados, galanos en sí, pero desoladoramente improductivos. "Bergson se quejaba, casi con rencor, de que el conocimiento de la realidad adquirido con el lenguaje era fraudulento" y este hecho ha llegado en nuestro devenir histórico, y por caminos dolorosos, a presentarse ante nuestra conciencia, forzándonos a despreciar al lenguaje como a un malabarismo inútil, necesario en lo intrascendente y ajeno, pero poco apropiado para poder tratar con lo nuestro.

Esta inseguridad nuestra puede seguirse vislumbrando en la relación actual con el lenguaje, pues, aunque abusamos de él, lo despreciamos y tememos. Como nos

duele por su impacto para con nuestra sensibilidad enfermiza, lo hemos venido desarrollando como mera técnica de defensa personal. Y nada mejor que el usted usado por la burguesía o clase media mexicana para enseñarnos esos límites defensivos.

Deriva el usted de toda una tradición cultural europea de criterios regionalistas, que Ferdinand de Saussure llamó "espíritu de campanario", por oposición al de "intercambio". Y de ideas derivadas de estas posiciones relativas a una cortesía que funcione como freno a un sobrentendido fondo pasional temible del hombre, y a una limitación en nuestra espontánea participación sentimental para con nuestros semejantes, reputada como peligrosa mengua de nuestras calidades ("el día en que te abochornes delante de tu sirviente, no esperes más que te respete", escribe Louise D'Alq en su libro *Savoir Vivre en Toutes les Circonstances de la Vie*. Este es el uso social que en suma aprueba en el usted una manipulación higiénica propicia para nuestra inmunización de ese exterior caótico y bestial. Toda conversación debe ser "sólo un intercambio de cortesías banales". Si ello fuere posible hay que evitar, en los contactos alejados de nuestro medio social, este uso lejano de impresiones.

Todas estas ideas, redondeadas y establecidas por su uso en el viejo continente nos llegaron durante nuestra servidumbre, no colonial, sino la servidumbre intelectual por nosotros mismos impuesta; y aquí, empero, hubieron de sufrir esas ideas algunos cambios perceptibles, otros aún por notar. Porque si dentro de un lenguaje común, como lo fue el español americano y el español ibérico, se marcaron distinciones al través de la historia, por la innata diferencia en sus campos de acción y de desarrollo, esto es, si hubo una "americanización" en el lenguaje, es del todo plausible que el sistema de vida extra-americano fuese ya desde antes coloreado por nuestra propia óptica, en modificaciones más o menos profundas y diversas, que florecieron no tan sólo en su medio expresivo, es decir en campos lingüísticos, sino en numerosas reorganizaciones sociales y políticas. "La sociedad hispanoamericana se puso a funcionar de un modo peculiar desde el día en que se constituyó, y ello determinó una peculiaridad paralela en el funcionamiento del idioma." (A. Alonso, *Estudios lingüísticos*).

En su libro *Etimologías del español*, J. González Moreno divide a la República en cuatro zonas de habla castellana, diferenciadas por sus diversos usos lin-

güísticos, ellas son: la del Norte, la del Centro, la Oriental y Suroccidental, y la de la Península de Yucatán. Concuera esta división con la dada por Pedro Henríquez Ureña. Basándonos en esta demarcación nos hemos fijado en zonas de tuteo francamente perceptible en conversaciones casuales.

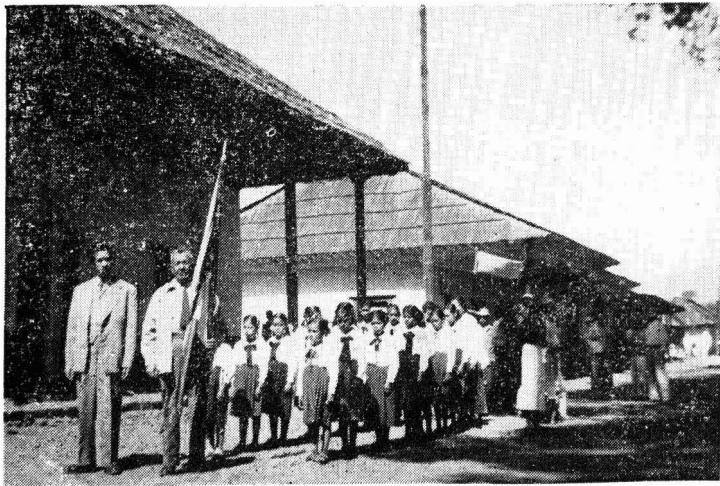
A la zona o faja costera oriental se la identifica por un estilo de hablar calificado popularmente de "jarocho". Aclara Henríquez Ureña que en esta región "se siente menos el influjo de la fonética indígena. La emisión tiene mayor fuerza que en la capital: es menos delgada la voz; el tono es agudo pero el *tempo* es animado. Las vocales son llenas; las consonantes son débiles en final de sílaba, posición en que la mayoría puede alterarse, y aún desaparecer. Esta región sirve de puente entre México y las Antillas: tiene puntos de contacto con Cuba". En ella se puede encontrar un hablar de franco tuteo casual, pleno de figuras picarescas alusivas a lo personal y con abundancia de términos familiares cariñosos ("compae", "manito", "paisa", etc.). Brilla su tono festivo en competencias verbales —los "albures"— que, aunque en casos de intoxicación alcohólica degeneran en riñas mortales, guardan por lo común un sabor de verborrea excitante que el tuteo controla dentro de una atmósfera de camaradería recreativa. Se ha explicado el desarrollo lingüístico de esta zona como paralelo, que no igual, al de Andalucía.

Más semejante por su mutismo al habitante peninsular castellano es el morador del centro de México. En el lenguaje de su clase media o acomodada, señalada por Leopoldo Ramos como exponente de la auténtica cultura criolla, el tuteo pierde su carácter espontáneo para relegarse a un uso hogareño y de confianza. En este aspecto asemejanse una gran parte de la zona del Norte y la Península de Yucatán. Le da sus perfiles lingüísticos a la zona del centro: "un habla donde se hace poco gasto de aire en la emisión de los sonidos. Y donde las vocales tienden al timbre cerrado —caso semejante al de las sierras del Perú y Bolivia—", Pedro Henríquez Ureña. "Rara vez se oyen en esta tierra voces desapacibles o chillonas. Hablamos en una tesitura como apagada, casi como en secreto, y nos sorprende y disgusta la altura de tono que en la conversación acostumbran la mayoría de los extranjeros" (Revilla).

Pueden contribuir parcialmente a la formación de estas zonas, por lo tocante a la zona costera, factores como el de un

clima propicio, la comodidad en las charlas callejeras, en donde la invitación está pronta para calmar la sed. El de una vegetación abrumadora y rica para fines alimenticios. El de la presencia sedante del mar. Factores todos que dan en conjunto una laxitud social común en todos los trópicos. Y por parte de la zona de mesetas —así hemos determinado llamarla—, el clima, que sus habitantes resienten apenas trasponen el umbral de sus casas. Sus industrias que son actividades metódicas y sin trances épicos notables. Su trabajo que es lento y abundante en lapsos vacíos, en los que impregnan sus temores y ansias por el éxito siempre inseguro de sus empresas. Su tomar la vida como un combate de suerte, y en que el ánimo está tenso, no siendo por ello capaces de responder al constante pulso de los momentos particularizados de su existencia. Y la planeación del futuro por la que pierden el sentido de lo concreto actual.

Ahora que tanto el habitante costero, como el de mesetas, comparten en sus hábitos el uso del usted. Si hemos marcado antes una zona de diferenciación, lo volvemos a repetir, débese más a un criterio cuantitativo que a uno francamente cualitativo, porque el empleo de estas formas pronominales está fuertemente impregnado de una emotividad que se enraiza con los motivos más impulsivos de nuestra personalidad como mexicanos. En nosotros existe un *substratum* común, inalterable, herencia de nuestro desarrollo espiritual. La superficie personal podrá tener variaciones locales, determinadas por relaciones ecológicas ya brevemente esbozadas, pero queda el infraconsciente global, de un habitante de la porción territorial a la que corresponde la nacionalidad mexicana. Analicemos, entonces, a México como a un país individual desde una etapa previa a su nacimiento estatal. Juzguemos a sus padres socioculturales: ambos no se unieron comunicativa sino privativamente. "Fue el choque del jarro con el caldero. El jarro podría ser muy fino y hermoso, pero era el más quebradizo", dice Alfonso Reyes. Uno de ellos le transplantó su cultura al otro. Este golpe por necesidad tuvo que haber creado futuras inseguridades recónditas. Una segunda etapa de asimilación prevaleció más tarde. Pero Bolívar, con su justa visión de nuestra realidad, exclamó: "Nosotros no somos europeos ni tampoco indios, sino una especie intermedia entre los aborígenes y los españoles... así nuestro caso es el más extra-



"una tutela apasionada"



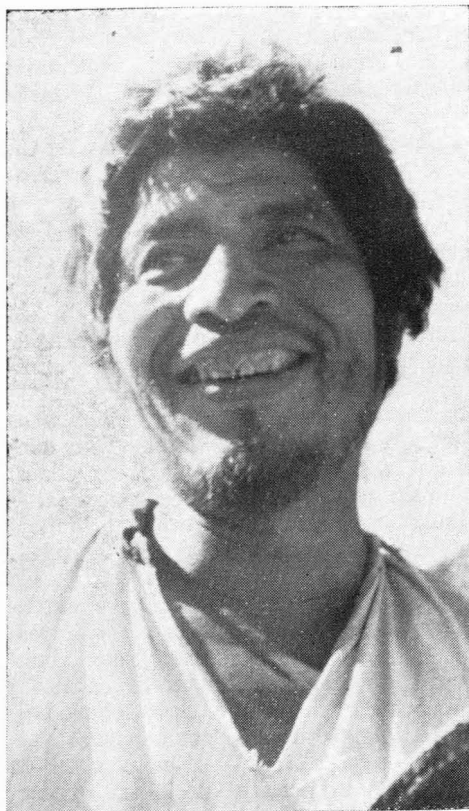
"todo es cuestión de palabras"

ordinario y el más complicado." Nace nuestra nación sintiéndose repudiada por una de sus mismas partes y crece dentro de una tutela apasionada, con toda esa fuerza de religiosidad de una España defensora en ultramar de su fe, tan bamboleada en esos tiempos por la Reforma Protestante. Géstase aquí nuestra "autodenigración", como la llama Leopoldo Ramos.

Ser mexicano se ha creído que es ser en parte salvaje. Ya como derivación del romance español, en los últimos años de la Colonia, había comenzado a desarrollar el mexicano una poesía virilista popular: el corrido, y en la actualidad el "pelado" conserva esta idea y la hace ondear gallardamente en manifestaciones de hombría. Nuestras clases acomodadas huyen de esto que también consideran lo propio, y por esta razón cunde el "europeísmo" en todas sus formas, bajo pretextos de cultura superior. "El europeísmo, puntualiza Ramos, ha sido en México una cultura de invernadero no porque su esencia nos es ajena, sino por la falsa relación en que nos hemos puesto con la actualidad de ultramar. Lo que ha faltado es sabiduría para desenvolver ese espíritu europeo en armonía con las condiciones nuevas en que se encuentra colocado." Pero para conocer las condiciones debemos rastrear los orígenes de ellas, y así podremos lograr una más o menos cabal comprensión de su presencia y una matización más afinada de sus innumerables derivaciones.

Fue nuestra primera lección educativa la negación, y a fe que aprendimos tan por entero este paso negativo, que una vez que pudimos negarle su asistencia a la política peninsular, volvimos a negar a la portadora de su palabra cultural: la religión. A nuestro principio negativo le debemos el estar, hasta la fecha, caídos en una agotadora actitud iconoclasta. Porque el mexicano "no tiene ninguna religión, ni profesa ningún credo social o político. Niega todo sin razón alguna, porque él es una negación personificada" (Ramos, *Psicoanálisis del mexicano*).

El tuteo en el mexicano es usado para señalar a personas de la familia y amistad, o para distinguir a empleados y trabajadores al servicio propio. Usos estos privativos, individualistas, limitadores de campos conocidos, en donde se siente uno menos expuesto a ese destino que tan vago y catastrófico a todos nos parece. Tutear es acercarse, identificarse. Deteniéndonos en la noción de querer, anotamos que los mexicanos queremos instintivamente (a esto F. S. C. Northrop lo llama: componente erótico del mexicano), queremos a lo que se nos antoja fácil y promisorio de goces, a lo abierto a nosotros, a lo espontáneo, a lo emotivo sin causa cierta. Y no llegamos a querer con facilidad a lo inmutable, a lo que no se deja penetrar fácilmente, a lo que por su integridad nos parece molesto y que por su silencio nos empequeñece y amilana. La tierra de las mesetas es de tintes hoscós, es avara con su riqueza y le rompe la voluntad al trabajo del hombre. Tanto la respeta su habitante, que, echando mano a un recurso lingüístico ha acuñado otro artificio: el diminutivo, una verdadera sonaja para espantar silencios. Y la llamará "parcelita", "milpita", "tierrita", "terrenito", "ranchito", etc. Este uso del diminutivo entre los mexicanos deriva, según el profesor González Mo-



"nuestra realidad social"

reno, de las antiguas formas reverenciales nahoas acabadas en "tzin", corroborándose así nuestra idea simbolista: el mexicano procura congraciarse con lo temido.

Dentro de la dirección americanizante dada al español, encontramos a un fenómeno idiomático: el olvido de las formas pronominales "vos" y "vosotros" en México, sustituidas, aun en la oratoria, por "usted" y "ustedes". "Nunca hemos oído en México, ni en el campo, ni en las ciudades, el uso de vuestro: debe estar limitado a regiones muy arcaizantes, como Tlaxcala" (Pedro Henríquez Ureña). —"Yucatán y Tlaxcala fueron los dos primeros centros importantes de cultura indígena en que la lengua española, tal como la hablaban los conquistadores del siglo XVI, entró en contacto con lenguas indias altamente desarrolladas" (A. R. Nykil, "Notas sobre el Español de Yucatán, Veracruz y Tlaxcala", revista *Modern Philology* xxvii, Univ. Chicago, 1930). No es extraño para el mexicano en general el repudio lingüístico: "muy pocos de los extranjerismos en el español de México pueden atribuirse a los extranjeros que aquí viven. Tanto los galicismos, como los anglicismos, únicos préstamos de importancia, proceden de dos fuentes principales: o han llegado de España a través del libro, el periódico y el teatro, o los mejicanos directamente los han recogido en sus lecturas francesas o inglesas o en sus viajes a París y a los Estados Unidos" (Pedro Henríquez Ureña, *Notas*). Esta voluntad propia del español hispanoamericano para cambiar y conformar sus expresiones la podemos observar más ampliamente en la lista de "provincialismos" de Manuel G. Revilla, lista en la que abundan los términos relacionados con actividades hogareñas y familiares, v. gr.: recamarera por doncella, joven o niño por señorito (muchacho es usado en nuestras clases populares), cuadra por manzana, banqueta por acera, chícharos por guisantes, col por repollo, frijoles por judías, candil por araña, chulo por bonito, atarantarse por aturdirse, sarape

por manto, saco por americana, bolsa por bolsillo, etc. (*Memorias de la Academia Mexicana de la Lengua*, tomo vi, pp. 352-367, 1910).

Podemos reconstruir nuestro ambiente de trato social en el siglo XIX por medio de la obra de Joaquín Fernández Lizardi *La Quijotita y su Prima*. Ahí encontraremos primero una zona de tuteo reservada a las relaciones personales netamente domésticas de: a) Criados Viejos a Patrones Jóvenes. "Haces muy bien niña", cap. i; b) de Patrones a Criados, y c) de Patrones entre sí. "Hija no has caso de las producciones de esas locas", cap. i. Y otra zona, de usted, para relaciones personales que aunque domésticas se ven alteradas por criterios sociales: a) Sirvientes al tratar con sus Patrones. "Niña, ¿por qué es usted tan perra y tan soberbia?" Cap. iii. b) Patrones en su trato con operarios que no trabajan en su casa. "Maestro, solía decir al zapatero, ¡qué zapatos tan feos!" Cap. iii. O por criterios de edad: a) A los concurrentes a una casa, de poca edad se les llama usando sólo el apellido, a los "currillos". "Diga usted, Herrera". Cap. iii. b) A los eclesiásticos y personas de distinción, usando el usía o usted, según su clase. Y por último, por criterios de relación interfamiliar: entre hermanos políticos o cuñados. "Usted, hermana, dice bien". Cap. iii.

Esos tratamientos desarrollados en aquel entonces por nuestra clase más conservadora, han quedado enredados a la tradición del trato cortés mexicano en muchos de sus puntos. En otros, como en el hablar doméstico para con los contertulios hay un sinnúmero de matices locales que van desde un llano "usted" a los diminutivos y alteraciones más curiosas de los nombres. El uso de los apellidos ha quedado reservado para el trato masculino entre compañeros de trabajo. La mujer aun en relaciones laborantes rara vez usa el usted y prefiere, tan pronto la confianza del trato se lo permite pasar al tuteo. ("Según parece la 'u' se consideraba entre los aztecas como sonido propio del habla de las mujeres." Molina, *Anales del Museo Nacional de México*, iv, p. 128.)

Se puede con justeza decir que nuestros tratamientos sociales tienden a ser muy obsequiosos. Al mexicano le gusta ser calificado como "decente"; huye inconscientemente de la idea poco valorativa que de sí mismo tiene, y por eso en su habla abusa de los giros exquisitos.

BIBLIOGRAFIA

- Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe Argentina, 1951.
- C. K. Ogden - I. A. Richards, *El significado del significado*, Paidós. Buenos Aires.
- Trabajos de C. Carrol Marden, M. G. Revilla, A. R. Nykil y anotaciones y estudios de Pedro Henríquez Ureña. "El Español en México, los Estados Unidos y la América Central." *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, iv, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1938.
- Amado Alonso, *Estudios lingüísticos. Temas Hispanoamericanos*, Románica Hispánica, Ed. Gredos. Madrid, 1953.
- José Luis Martínez, "Las Letras Patrias de la Epoca de Independencia a nuestros días". Pub. en *México y la Cultura*, Secretaría de Educación Pública, México, 1946.
- J. González Moreno, *Etimologías del Español*, Porrúa e Hijos. México, 1936.

EL UNIVERSO ARTISTICO

de

VIRGINIA
WOOLF

Por Julieta CAMPOS

“LA VIDA no es susceptible, quizás, al tratamiento que le damos cuando intentamos contarla”, dice Bernard en *Las olas*. “Pretendemos que la vida es una sustancia sólida, redonda como un globo, a la que damos vueltas en nuestra mano... Pero es un error esta precisión extrema, este progreso ordenado y militar: un convencionalismo, una mentira. Siempre hay, por debajo, en lo profundo, inclusive cuando llegamos puntualmente a la hora indicada, con nuestros chalecos blancos y formalismos cortesés, una corriente apresurada de sueños interrumpidos, canciones infantiles, gritos escuchados en la calle, frases inacabadas y visiones —olmos, sauces, jardineros que barren y mujeres que escriben— que surgen y se pierden aun cuando acompañamos a una señora al comedor.” Virginia Woolf no olvida la realidad exterior, pero ésta no es esencial, sino más bien un marco donde se mueve el hombre que es quien importa en último término. En la vida humana hay, como si dijéramos, dos círculos: un círculo exterior —una periferia— donde funcionan la política, las finanzas, lo práctico y lo útil —y un círculo interior— el centro mismo de la existencia del hombre — donde se desenvuelve la naturaleza humana verdadera. El hombre es uno en aquel universo externo donde priva la razón y otro en este mundo íntimo, donde prevalece la intuición y se capta la realidad en una forma más directa, más espontánea, como lo hace el niño para quien cada día es una caja de tesoros. En última instancia, aquél es el mundo del hombre y éste el de la mujer —esquematisando mucho. Virginia Woolf no desconoce la realidad objetiva, ni tampoco las relaciones mutuas del hombre con esa realidad. Pero cree que, un poco al margen, queda un recinto libre, donde la conciencia humana se mueve a su antojo y de acuerdo con leyes que no son, muchas veces, las de la lógica objetiva y la razón práctica. No hay, sin embargo, un abismo insalvable entre el mundo y el hombre. La vida es una red intrincada de experiencias, y su sustancia está hecha, más como la miel que fabrican las abejas del néctar que encuentran en las flores, que como la tela que elaboran las arañas, de sí mismas. En algunos momentos puede predominar el elemento subjetivo y en otros el transcurrir inevitable de la vida cotidiana, pero no se pierde la relación entre ambos planos, aunque, no obstante, esta relación da lugar, casi siempre, a un sentimiento de deficiencia, de desarmonía, a lo contrario de una plenitud hombre-mundo. Casi todos sus personajes se preguntan en algún momento de sus vidas —aparentemente inocuo— “¿Qué es todo esto? ¿Dónde estoy?”, y nunca saben la respuesta. En el fondo, no es que Virginia Woolf no se plantee los grandes problemas latentes en la conciencia de cualquier ser humano cultivado de este siglo; lo que pasa es que la respuesta está en blanco, en un gran paréntesis, porque lo que se pone en duda, en última instancia, es el sentido mismo de la vida. De ahí un elemento, que ella misma reconoce en su naturaleza, muy característico del mundo

woolfiano: la desilusión o, más concretamente, la melancolía. Su novela no tiene el carácter épico —de narración objetiva— que es propio de la novela tradicional y quizás, dentro de la novela subjetiva, el universo de Joyce esté más integrado “arquitectónicamente”, como lo está, sin duda, el de Proust. Pero esto no significa que se desintegre la realidad, sino que se la ve desde otra perspectiva. Lo que podría constituir un desajuste con los criterios objetivos de visión está en



Virginia Woolf— “la desilusión, la melancolía”



“contra ti me arrojaré, oh muerte”

la falta de valoración o en una valoración *sui generis* de la realidad: una selección de ésta, una función de elementos que, generalmente, son más subjetivos que objetivos. La realidad es, para ella, un transcurrir jalonado de momentos que tienen singular intensidad. Ese es el criterio de valoración. En determinadas “situaciones”, se produce una aguda percepción de “lo que es” — de lo que está ocurriendo o de la naturaleza, o de las cosas, o del espacio, o del tiempo. El universo artístico de Virginia Woolf está hecho de esas situaciones. Su incapacidad para manejar la técnica narrativa y crear acción e intriga es, más bien, el reflejo de esa manera de ver la realidad y de su experiencia del tiempo.

El proceso de la creación es una larga y dura tarea. Al entusiasmo inicial siguen las dudas: siempre es difícil escribir. Sobre todo cuando se siente que en la palabra va más que la vida, cuando el escritor está empeñado en la decantación máxima de la expresión. La idea de la obra surgía en ella como un esquema perfectamente integrado y solía permanecer fiel a él. Pero ese esquema se ampliaba, se convertía en un robusto árbol, que desprendía de su tronco por doquier ramas, hojas, raíces y que debía ser podado a su tiempo. Su coincidencia del lenguaje no la abandona nunca. Una cosa es la idea en su estado inocente y primigenio, y otra cosa es la “obra de arte”, porque entre una y otra está el lenguaje: con la idea todavía fresca en la mente hay que buscar la palabra y meter al pájaro en la jaula antes de que vuele y se le caigan las alas. Y las palabras se buscan entre sí y se ajustan a una *forma* que tiene sus propias reglas: la frase. Para Virginia Woolf, ese proceso de transmutación es la base del arte. En principio es el verbo. Pero la palabra no debe ser puro deleite. A esto teme, porque las ama demasiado y no quiere perderse en ellas. Cree con Dostoiewsky —a quien leía profunda y amorosamente en su propia lengua— que debe escribirse desde lo más hondo de los sentimientos. Cuando escribe *Mrs. Dalloway* lee a Proust. Sensibilidad y tenacidad inauditas que ella quisiera alcanzar. La sensibilidad adaptada a la forma que “es el sentido de que una cosa sigue a la otra correctamente”. La forma es expresión, no cascarón hueco: es aquello que resulta de un contenido que se ha aligerado de todo lo que no es esencial. La forma es, en este sentido, lo verdadero, no porque exista fuera de una sustancia, sino porque es la máxima cristalización del contenido. La forma literaria es, así, la proyección mediante el lenguaje de la esencia dinámica de la vida.

El arte es para esta artista —en el más preciso sentido de la palabra— *saturación*. Es la concreción, la tensión máxima. Antes de dar una obra a la imprenta, la lee una, dos veces, y prescinde de todo lo inútil, lo meramente accidental, lo subsidiario para la validez de la expresión. Si elimina la acción es para hacer de cada “momento” —situación— una carga positiva de energía intelectual y emocional. Porque no es cierto que su arte se nutra sólo de lo irracional y desprecie la razón como enemiga de la verdadera vida (es muy improbable la influencia de Bergson y a Freud lo leyó bastante tarde). Razón e intuición son

dos perspectivas que actúan casi siempre por separado, pero Virginia Woolf cree que la sensibilidad "ideal" debe aunar ambas y producir la gran síntesis del conocimiento. Y el artista es el llamado, por excelencia, a realizar esa síntesis. El arte debe retratar al mundo tal cual es, sin valorar; de ahí que simpatice con el arte desprovisto de predicación. Hay que ir a "las cosas en sí mismas" y no tratar siempre de probar algo. No obstante, Virginia Woolf se sentía responsable, como ser humano, y no podía evadir una postura digna ante la gran tragedia política que conmovió a todos los hombres de esa generación: el fascismo; no permanece muda ante el horror de España y los atropellos de Abisinia. Se le tiene como artista de "torre de marfil", pero escribe en 1940 una advertencia a los escritores que llama de "la torre inclinada": no es posible en esta época sostenerse en la ambigüedad que implica vivir en una sociedad que se considera injusta, sin repudiarla. Los escritores de hoy —hoy empieza en 1914— deben abandonar esa torre tambaleante de su aislamiento y reconocer que, ya sea esto agradable o desagradable, se está en tiempo —y a tiempo aún— de escoger. El arte tendrá que comprender cada vez mejor al hombre, pero ¿cómo ha de ser así si los escritores fingen ignorar que fuera de su torre se libra una gran batalla donde está empeñada la condición misma del hombre sobre la tierra? Quizás si Virginia Woolf hubiera podido resistir a los torbellinos de su compleja vida interior, de su delicado organismo y a la avalancha aplastante de la guerra "esa gran batalla donde se decide nuestra vida o nuestra muerte", su obra posterior a 1940 hubiera dicho mucho en este sentido.

Virginia Woolf quiere crear un arte consecuente con las ideas estéticas predominantes en el grupo Bloomsbury. Los *Principia Ethica* de G. E. Moore constituyeron el punto de partida filosófico para el grupo de jóvenes egresados de Cambridge, con Roger Fry a la cabeza, que formarían con las hijas de Sir Leslie Stephen —Virginia y Vanessa— el "clan" de la calle Bloomsbury. Los ideales de Cambridge —la busca de la verdad y de un modo de vida hermoso— se expresaban en la filosofía de Moore, donde los máximos valores eran la apreciación de la belleza y el goce derivado de las relaciones personales entre los hombres. Para Roger Fry, el teórico del grupo, el sentido del arte no era lúdico sino ético: el artista debe "revelar" la realidad espiritual del hombre y de la vida; captar, en lo que él llama "la visión", la verdadera naturaleza humana. Un supremo valor es la honestidad intelectual, entendida en el sentido de expresarse completamente, sinceramente, repudiando el utilitarismo y la prostitución mezquina de la cultura. Su ética eminentemente individualista no les impedía militar en el Partido Laborista o sentirse socialistas. La sociedad victoriana y sus epígonos les parecían falsos y, en el fondo, corrompidos y para evadir el fastidio de sus posturas artificiales —que no habían muerto con la reina al nacer el siglo xx— pretenden afirmarse en una vida plenamente auténtica y en un arte que refleje la verdad y la belleza de esa vida.

Verdad y belleza trágicas en Virginia Woolf, porque trágica es para ella la vi-



Reina Victoria— "ante una sociedad corrompida"

da "como un estrecho puente sobre un abismo. Veo hacia abajo y siento mareo: me pregunto cómo podré jamás llegar al fin." Un día contempla casualmente un accidente: una mujer es aplastada por un coche; todo ese día no se desprende de ella un sentimiento de la brutalidad y salvajismo de la vida. Se pregunta si la vida es muy sólida o muy variable. Esa contradicción la persigue hasta que descubre, súbitamente, la dialéctica de la naturaleza: "Esto ha sucedido siempre; durará siempre; se prolonga hasta el fin del mundo — este momento en que soy. Es también transitorio, volátil, diáfano. Pasaré como una nube sobre las olas. Puede ser, quizás, que aunque cambiemos, volando uno tras otro, tan apresuradamente, seamos no obstante, sucesivos y continuos los seres humanos, y en nosotros se refleje la luz". Entre lo estable y lo transitorio, entre la vida y la muerte late sin remedio una sensación de soledad y angustia que podría llamarse "mística", porque es un temblor, una inquietud trascendente del espíritu; gratuita, porque muchas veces no se debe a ningún suceso real. Así como hay momentos de goce, de felicidad, profundos y gratuitos, producidos por una singular visión de lo esencial de la vida, de las cosas que existen — seguras en su realidad, de su permanencia.

En *Las olas* prevalece el tema del esfuerzo, del reto a la vida y a la muerte, sobre el ir y venir de las olas y del tiempo. La actitud de Rhoda es de reto: quiere enriquecer al mundo con la belleza que ve en él y conquistar al tiempo. Se realiza, en la soledad —en la soledad encontraba Virginia Woolf la existencia más plena y verdadera. Louis es una contradicción entre la sensibilidad artística —posee una sutil delicadeza vital— y esa ambición que siempre ha sentido, quizás porque su padre es banquero en Brisbane, de presidir la gran mesa de consejo de una importante empresa financiera. Pero guarda un estrato intocado y puro, como la pequeña bohemia donde pasa sus momentos más auténticos. Para Neville, el poeta, buscador de perfección, hay un orden en el mundo y acaba, en la

edad madura, por sentir cierta plenitud ante una toma de conciencia no estética: se siente súbdito del rey Jorge y empieza a convencerse de que el destino de Europa es cosa de inmensa importancia. Aunque Virginia Woolf es mucho más Rhoda, cuya existencia es independiente y trágica, también conoce la tranquila y dulce prosa de las mujeres que, como Susan, sólo pretenden tener hijos y "una cocina donde traigan a los corderitos enfermos para que se calienten en las cestas, donde cuelguen los jamones y brillen las cebollas". Susan es la poesía de las cosas concretas, de la existencia que no se pregunta nada y no se pone jamás en duda a sí misma. Bernard reúne en sí a todos los personajes. Su generosidad y comprensión humanas abarcan a todos, porque, además "unida a la sensibilidad de una mujer... Bernard poseía la lógica sobriedad de un hombre". Bernard conoce y ama profundamente a los demás personajes. Es una síntesis ideal de los rasgos que Virginia Woolf atribuía al artista por excelencia: la razón y la intuición, en ideal equilibrio. El árbol y el mar —las olas— son aquí, como en casi toda su obra, símbolos de lo eterno y permanente, de la esencia de la vida, y de lo transitorio y fugaz, que también es esencial — el tiempo mismo, personaje en todas sus obras. En *Orlando* hay un árbol que permanece a través del tiempo y al que Orlando —hombre-mujer que representa la sensibilidad y el carácter de Inglaterra a través de cinco siglos— escribe interminablemente un poema que refleja, a su vez, las sucesivas concepciones de la literatura en las diversas épocas.

La desintegración del tiempo tradicional de la novela, acompañada en *Las olas* de una total ausencia de acción y de trama, persiste en *Los años*, pero aquí conservando la narración objetiva de los acontecimientos, al mismo tiempo que se da la "visión", es decir, la versión subjetiva de los personajes sobre esa realidad. La propia autora escribe en su *Diario* que en *Los años* quiere "dar la totalidad de la sociedad actual" y que "debe encerrar millones de ideas pero ninguna predicación". En resumen, "una síntesis de todo lo que se, siento, ironizo, desprecio, amo, admiro, odio y así sucesivamente". Quiere pintar toda la sociedad inglesa desde la era victoriana hasta 1937 — por fuera y por dentro. Hay un fondo de desencanto, de decepción. Como siempre, un personaje que se pregunta dónde puede haber una salida. Siempre el desprecio a la corrompida sociedad burguesa, donde sólo se habla de dinero y de "política", en su sentido más cominer. Es el mundo de la aristocracia, pero todavía más el de las clases medias, alta y baja. Personajes que en su juventud habían alentado inquietudes —habían creído en la independencia de Irlanda, o en el voto para la mujer, o en la "justicia", o en la "libertad", grandes palabras— comprenden a los sesenta años que algo que no pueden definir y que es esencial a esa sociedad "corrompida" persiste. (Alguien observa, por ejemplo, que, a pesar de la pasión democrática de Delia Pargiter, sólo hay duquesas y profesores de Oxford en sus fiestas). Y los jóvenes sonríen con cierto escepticismo cuando piensan que sus padres creyeron en esta o aquella causa. El período de entre-guerras, sus du-

das y vacíos, es el marco de buena parte de esta novela. La vida, en su cotidiana persistencia, sigue su curso y el libro termina con la mañana de un nuevo día, con una pareja de enamorados, sin el reto a la muerte que lanza Bernard al final de *Las olas*: "Contra tí me arrojaré, invicta e indomable, oh Muerte."

Los personajes "desadaptados", frustrados, inconformes son una constante. La locura de Septimus Warren Smith —tan llena de poesía, por otra parte— es una desadaptación producida por la guerra. Septimus siente como ajeno el mundo que había creído válido defender —monstruoso, brutal. También él se pregunta por qué vivir. El psicoanálisis es tratado sin simpatía: tiende a hacer conformistas, a hacer que los individuos vean la vida, tal como conviene a los fines de una sociedad deshumanizada. (El célebre doctor Bradshaw es particularmente antipático.) Peter Walsh, otro frustrado, ex "socialista", exige siempre demasiado de todo, de la vida, del amor.



"el clan de la calle Bloomsbury"

Como a otros muchos personajes de Virginia Woolf, una larga estancia fuera de Inglaterra le hace ver las cosas distintas al regreso y no ama al Imperio ni al ejército.

El sentido agudo y cruel del ridículo de esta novelista —tan lírica por lo demás— se une a la objetividad e imparcialidad hacia sus personajes que son, por una parte, ella misma en sus diversas perspectivas y, por otra, todo lo que menospreciaba o ironizaba.

Hay un tema fundamental en Virginia Woolf. La muerte recurre constantemente. Las olas avanzan sobre la playa y se retiran y vuelven a avanzar. La vida y la muerte se entrecruzan de tal modo que no puede comprenderse a una sin otra. En los momentos de más aguda receptividad hacia el mundo exterior, sus personajes experimentan súbitamente un extraño terror y la idea de la muerte se les muestra con una inmediata realidad. La llegada de la muerte es más conciente que la llegada de la vida (el nacimiento) y la progresión de los años hacia la vejez es un tema que interesa sobremanera a esta

escritora. Clarisa Dalloway, en medio de su fiesta, que es un éxito social, se siente disgustada cuando oye hablar al psiquiatra del suicidio de Septimus Warren Smith. Pero, unos minutos más tarde, ante una ventana, cuando ya la fiesta toca a su fin y los invitados desfilan en busca de sus abrigos, la anfitriona perfecta *siente* auténticamente, por primera vez en la noche, una experiencia profunda. Y esa experiencia es una identificación, un movimiento de simpatía espiritual, hacia el joven desconocido que prefirió —imagina— la muerte a una vida intolerable, la vida de los hombres prácticos, la vida "socialmente útil", de los que se adaptan, en una sociedad que secuestra al hombre de sí mismo y que esconde la esencia de la vida en "corrupción, mentiras, charla insulsa". En esa sociedad no parece haber cabida para los hombres que protegen, como un tesoro, una idea: para los poetas, los pensadores. Y la muerte se vuelve "un intento de comunicación, porque los hombres sienten la imposibilidad de alcanzar el centro que, místicamente, se les escapa; la intimidad separa; el encantamiento se desvanece; el hombre está solo. En la muerte hay un abrazo."

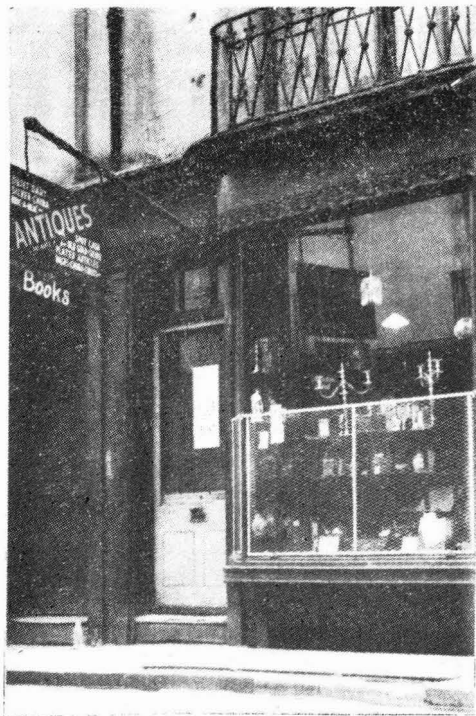
Ante una sociedad corrompida, impura, la respuesta no está, sin embargo, en la acción dirigida a modificarla. Pero Virginia Woolf está muy lejos de justificar a la sociedad burguesa, a la aristocracia o al modo de vida de las clases medias inglesas. Su actitud es la ironía, el desprecio, la crítica a ese modo de vida en tanto que frustra las posibilidades de realización del hombre. Puede decirse que no es una actitud positiva. Pero es la única posible, dadas su formación y su medio.

Los destellos de unión, de solidaridad humana que produce la amistad —especialmente en los jóvenes— se oscurecen por el artificio de una vida falsa. El matrimonio acentúa muchas veces la soledad esencial. Los personajes que tienen inquietudes de tipo social suelen llegar a la edad madura con un sentimiento de frustración. El tema de la soledad del hombre aparece en casi todos los grandes escritores de este siglo. Algunos encuentran la superación de esa soledad en

la aventura —acción por la acción misma—, otros en la acción revolucionaria —acción con un fin trascendente—, algunos más en la comunión con la naturaleza —una vuelta artificial a una etapa anterior del desarrollo histórico del hombre (una etapa precapitalista y preindustrial) y unos pocos elaboran un humanismo abstracto, originado ideológicamente en la manifestación romántica del liberalismo.

En Proust, el problema se plantea más en razón del tiempo —el eterno movimiento dispersa al hombre en innumerables *yos*—: la función del arte es fijar ese tiempo y reintegrar así al hombre a sí mismo. Virginia Woolf no quiere fijar el tiempo, porque cree, precisamente, que en ese movimiento eterno está la vida misma. El arte no tiene, para ella, facultades taumatúrgicas y lo que importa, en el fondo, es el drama íntimo del hombre, sólo —en último término— ante su vida y —sobre todo— ante su muerte. La muerte es un reto y la verdad de la existencia se encuentra en ella. La muerte puede ser para el hombre individual una salvación o una evasión. Pero, objetivamente, es un momento —esencial— del movimiento, del transcurrir, de la *vida* en una palabra.

Virginia Woolf desprecia el realismo naturalista, *mecanicista*, el que nace en Zola: las descripciones estáticas, inútiles, ineficaces. La falsa objetividad es, a sus ojos, la mayor mentira del arte. Su subjetivismo, en cambio, le abre el camino para mostrar la contradicción entre la naturaleza de los hombres, su vida interior compleja, sus esperanzas y la platitude y, muchas veces, la brutalidad de la vida real, objetiva, cotidiana. Virginia Woolf no nivela la realidad, sino que selecciona; pero su selección es predominantemente subjetiva — algunas cosas son más importantes subjetivamente para sus personajes, aunque objetivamente puedan no serlo. Trata de dar la complejidad de la vida interior sin perder de vista los actos y hechos de los personajes. Cuando esto se logra —muchas veces en *Los años*, en *Mrs. Dalloway*, en *Hacia el faro*— se produce una verdadera relación dialéctica en el sentido realista — la subjetividad y lo exterior interactuando. Otras veces los personajes poseen una intensa vida interior que apenas cotejan con lo de afuera y, a la inversa, los personajes que tienen una vida predominantemente activa —Rose Parry, Killman, Dalloway— casi no son vistos por dentro. Virginia Woolf no cree que sea absoluta la incapacidad de los hombres para entrar en contacto unos con otros, ni considera invencible y fatal la soledad. Sólo que es menos en el diálogo que en el silencio, en una corriente intangible que se establece en determinados momentos, que los seres humanos se reconocen, se identifican y rompen el cerco de la soledad. Esos momentos son, en la novela woolfiana momentos líricos más que expresiones dramáticas de la acción, como sucede en la novela narrativa propiamente dicha. Y esos momentos prevalecen, no sólo a pesar de la muerte sino por la muerte, que puede ser la unión que la vida no alcanza a realizar plenamente, la felicidad perfecta. Es el tiempo puro, donde los contrarios se superan, donde se afirma definitivamente la vida.



"no olvida la realidad exterior"

RAIMUNDO LIDA

EN SUS

LETRAS HISPANICAS

Por Ramón XIRAU

ESTUDIOS, ensayos, notas, * que pueden, acaso, agruparse en tres núcleos: los estudios de tipo erudito, análisis estilísticos de la obra de Quevedo y de Rubén Darío; los ensayos propiamente dichos cuyo tema es casi siempre el de la poesía; las notas que tienden al ensayo por la forma libre que ostentan y la mayor proyección, en ellas, de las ideas de autor. Quede aparte una, más erudita, acerca de *Periodos y generaciones en la historia literaria*. La diferencia de estilos y de presentación se deben tanto a la intención del autor —diversos estilos para diversas publicaciones de índole distinta— como a la diversidad de públicos a que están destinados los diecinueve capítulos de este libro. Pero una misma visión de la literatura subraya estos estudios.

No hay duda que, en este breve análisis, me interesa señalar la interpretación de Lida acerca de tal o cual tema, de tal o cual escritor. Poco me interesa, ante todo, señalar la actitud de Lida, sus propias ideas que, si bien suele esconder por recato y por pudor, resaltan, a mis ojos, no por encima, aunque sí al mismo nivel que su objetividad de erudito y su habilidad como estilista. Dos niveles de Lida: lo que dice a propósito de los demás y lo mucho que, al decirlo, dice acerca de sí mismo. Uno y el mismo nivel en dos estratos inseparables.

En los estudios de Lida se transparentan, sin ser los únicos, dos intereses: el interés por lo barroco y el interés por la poesía. Ambos se ofrecen en un estilo clásico, ceñido que oculta —que no acaba de ocultar— la íntima emoción poética y creadora que existe en la personalidad de Lida. Su interés por lo barroco, bajo la especie del conceptismo, se manifiesta en sus cinco investigaciones sobre Quevedo y en su *Nota a Borges*, cuyo barroquismo contemplativo y reflexivo el propio Borges exponía en el prólogo de 1954 a la *Historia universal de la infancia*: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura”... “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca.”

El interés por Quevedo el conceptista —epíteto barroco aun para el mismo Quevedo— queda plasmado en los cinco ensayos que a su obra dedica Lida. De los cinco, uno —*Quevedo y la “Introducción a la vida devota”*— es especialmente de orden técnico. Pero aun en él, Lida, que compara la obra de Francisco de Sales traducida por Fernández de Eyzaguirre con la revisión que de ella hizo Quevedo, es evidente la necesidad de interpretar a Quevedo. El hecho de que Quevedo “agrave” las inexactitudes de la primera traducción, muestra, por una parte, la ligereza de su trabajo; por otra la irrupción del Quevedo humanista, amigo respetuoso de Lipsio, en la obra que revisa. Se ha dicho que Spitzer, en una *boutade* significativa, daba los títulos de la tesis que nunca debieran escribirse: “Los árboles en la poesía española”, “el caballo en la épica”. Spitzer hacía burla de la falsa objetividad. La objetividad pura, inconsecuente, no tiene ninguna utilidad y carece de sentido. La objetividad ha de servir para algo que la trascienda. El es-



R. Lida— “su interés por la poesía”

tudio minucioso de Lida es plenamente objetivo, pero de una objetividad semejante a la que preconizaba Husserl, una objetividad que permite, después de asentar las bases descriptivas, llegar a una verdadera interpretación. Lida no hace hipótesis. De este no hacerlas sale una verdad no hipotética, sino necesaria. En este estudio sobre la revisión de Quevedo, Lida va descubriendo el Quevedo que le interesa, el Quevedo que nos importa, el Quevedo humanista católico que, por acto libre de su voluntad, se instala en la línea humanista y católica de San Francisco de Sales. Pero Quevedo es un humanista católico que vive ya en la sospecha angustiada de la crisis de su tierra y de su propio pensamiento. Quevedo, el Quevedo que escribe en *La hora de todos*: “Tiene cosas de cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación”, trata, primero, de defender a los privados, para mostrar después su exasperante inutilidad, quiere poner a España a la altura de las demás naciones, pero (España defendida), rompe lanzas por los españoles que oyen de boca del francés que, su “flota terrestre” va “amolando y aguzando más vuestras barras de oro que vuestros cuchillos” (*La hora de todos*). “Así pues, —dice Lida— de gramática y humanidades, de cosas que no tengan que ver directamente con la salvación del cuerpo, como la medicina, o con la salvación del alma, como las *Escrituras*, que se ocupen los demás: ¡que inventen ellos!, como dirá luego, en los umbrales del siglo xx otro soberbio español.” Y es que la esencia de Quevedo está en su crisis. Cuando analizamos su obra, “una imagen nos sale al paso, violenta entre todas: la de Quevedo contra sí”... “Quevedo contra Quevedo siem-

pre”. Y en ello, podríamos añadir, también se parece Quevedo a Unamuno, a este Unamuno tan siempre “guerra civil”.

Lida demuestra que la estilística no es un puro análisis descriptivo. Es un método que, en la descripción y el análisis, integra las condiciones de posibilidad de la descripción. Hace surgir, plenamente, al aire libre, la personalidad del autor analizado. En algunos casos la personalidad de quien lleva a cabo el análisis.

Lida nos habla de Mairena: “Para él, la filosofía, de lo poético es el mejor de los caminos hacia la Filosofía, con mayúscula.”

Lida nos habla de Korn, deseoso de lanzar “un puente entre la cátedra y la vida”.

Lida define a Borges: “inteligencia apasionada”.

Lida se decepciona ante el último Santayana: “La profecía no es mi fuerte, pero me temo que el largo cultivo de este modo de serenidad y desasimiento, coronado por la dulzura de los últimos años —los años de Hitler y Stalin, los de Hiroshima y Guernica—, no ayuden a la gloria futura de Santayana.”

Estas son muestras suficientes para ver que Lida no es el crítico imparcial, habitante de una biblioteca que lo separa del mundo. Para él la literatura es una forma de la vida. Sus propios estudios son parte de su proyección vital. Y en ello deside su valor auténtico, el temblor de vida que los subraya a cada paso. Como Mairena, Lida piensa que la verdadera filosofía está en la poesía. Como Borges posee Lida una “inteligencia apasionada”, tan semejante, en muchos aspectos, a aquel amor intelectual que era intelecto de amor en Espinoza. Como Korn, Lida se preocupa por lanzar un “puente entre la cátedra y la vida”, entre la lectura y el hombre, entre las letras y la acción. Frente a Santayana la actitud de Lida es de desconfianza, porque para Lida son más importantes Guernica, Hiroshima, Hitler que el pensamiento “sereno”, “desasido”. Por estas razones de orden poético, apasionado, vital, cuantos temas toca Lida se vuelven temas vivos, de ardiente militancia contemplativa y activa.

La raíz de la preocupación de Lida por la vida y la poesía, poesía y vida una misma cosa, debemos encontrarla en los tres primeros ensayos del libro. No es casual que, para abrir estas *Letras hispánicas* Lida escriba acerca de la *Condición del poeta*; ni que analice más tarde las ideas de Kierkegaard; ni que concluya su análisis de la poesía con un estudio acerca de este gran filósofo de la vida que es también un gran filósofo de la poesía: Bergson.

Los poetas han sido desterrados de la “Ciudad platónica y puritana”. Desterrados tanto por Platón como por San Agustín, por Fray Luis como por Kierkegaard. Los poetas han vivido, como dice Baudelaire, con “su parte de *malheur*”. Lida desea de los próximos años “una visión menos áspera de la poesía y de los poetas”, un concepto de los poetas que no haga de ellos como pretende Keats, almas huecas “y en perpetua disponibilidad, arpas eolias que vibran según sople el viento”. Esta esperanza de una nueva poesía, de un mundo abierto a sus inquietudes y a sus afanes encarna, para Lida, en Bergson, filósofo del lenguaje.

En una dedicatoria a *L'Energie Spirituelle* que, por razones familiares, me

complazco en poseer, decía Bergson: *Philosopher serait facile, si des idées toutes faites ne venaient continuellement s'interposer entre l'esprit et les choses*. Bergson pensaba que en esta frase quedaba resumida su filosofía. Y así es. La dificultad, para el filósofo que desee conocer la verdad, viene de que las ideas anquilosadas, las ideas fundidas en los moldes del tiempo y del espacio, las ideas que no evolucionan con la creatividad en constante empuje de nuestra íntima duración, toman el lugar de las ideas vivas, de las ideas que provienen de la experiencia íntima de la libertad. Vivir es durar y durar es ser libre precisamente porque se dura. La duración, efectivamente, es indefinible, no se presta a verse encasillada por ningún género de determinismo mecanicista ni ningún género de falso finalismo puramente externo.

Hacer que las cosas hablen. Eso quería Bergson. Hacer que las cosas hablen, duración del mundo, a nuestra durable, reminiscente, proyectable, permanente conciencia creadora. Así, si el tiempo físico es determinación, el tiempo interior es libertad; si la memoria es conciencia profunda, la percepción es yo superficial, ligado a la materia; si la creatividad es como el cohete que se lanza al espacio, la materia, inerte, es la ceniza que cae a tierra, si la sociedad cerrada impide la libertad, la sociedad abierta la protege y la encauza; si la religión cerrada inventa fábulas que la inteligencia interpone entre la creatividad personal y la realidad de lo sagrado, la mística, religión abierta, es la íntima experiencia que, en la India, en el judaísmo, en San Juan, nos lleva a la contemplación de Dios, si la técnica ha logrado aumentar el volumen de nuestra naturaleza corporal, una educación del alma habrá de nacer para que el hombre recobre su armonía perdida. Esta dualidad entre materia y vida, inercia y creación, gravedad y gracia —como diría Simone Weil parafraseando a Hegel—, se refleja, naturalmente, en el lenguaje. “El discurso común, originariamente destinado a recortar e inmovilizar el mundo con miras al trabajo en el espacio, lleva dentro de sí un mínimo de intuición”, resume Lida. La palabra poética, palabra que obedece a la intuición, a la memoria profunda, a la duración, trasciende al lenguaje común, al lenguaje de las determinaciones en el espacio. El lenguaje poético “trae ante nuestros ojos la naturaleza escondida de las cosas, arrancando el velo de convenciones que nos oculta y hasta nos aparta a nosotros de nosotros mismos. Poesía es revelación.” Bergson le interesa a Lida porque es filósofo a la manera de Juan de Mairena, porque es poeta, porque también piensa que “la filosofía de lo poético es el mejor de los caminos hacia la Filosofía”. Poema no puede reducirse a *linguosa artes*.

Más allá de su técnica precisa, de su admirable erudición, Lida nos hace participar en sus más íntimos problemas de militancia poética y moral. La esencia de la crítica es comprensión, comprensión entre los hombres mediante el duro y dulce empeño de la palabra que es, en su raíz más honda —díganlo Quevedo, Bergson, Borges, Machado, Darío, Juan Ramón, Reyes— palabra poética, creadora, auténtica forma de que las cosas nos miren y nos hablen por sus propios ojos que son también, palabras.

DE ATRIBUCIONES

Por Augusto MONTERROSO

NO HAY ESCRITOR tras el que no se esconda, en última instancia, un tímido. Pero es infalible que hasta el más pusilánime tratará siempre, aun por los más oblicuos e inesperados modos, de revelar su pensamiento, de legarlo a la humanidad, que espera, o supone, ávida de conocerlo. Si determinadas razones personales o sociales le impiden declararse en forma abierta, se valdrá del criptograma o del seudónimo. En todo caso, de alguna manera sutil dejará la pista necesaria para que más tarde o más temprano podamos identificarlo. Existen los que tiran la piedra y esconden la mano, como Christopher Marlowe, el bardo inglés que escribió las obras de Shakespeare; o como el mismo Shakespeare, que escribió las obras de Bacon; o como Bacon, que escribió las que los dos primeros publicaron con el nombre de Shakespeare. La timidez de Bacon es desde luego explicable, pues pertenecía a la nobleza



fr Bacon



W. Shakespeare

conocer en definitiva su verdadera identidad. Así vemos que se dice: Leopoldo Alas “Clarín”, o Mariano José de Larra “Figaro”. Nada de Colette o Vercors. Juan Ramón Jiménez, poco antes de morir, se veía perseguido por esta duda: “Pablo Neruda, ¿por qué no Neftalí Reyes, Gabriela Mistral y no Lucila Godoy?” Todos saben quiénes son desde el autor del *Lazarillo de Tormes* hasta el de los más modestos anónimos que llegan por el correo. Y nadie acepta ya que el autor del *Quijote* de Avellaneda sea otro que Cervantes, quien finalmente no pudo resistir la tentación de publicar la primera (y no menos buena) versión de su novela, mediante el tranquilo expediente de atribuírsela a un falso impostor, del que incluso inventó que lo injuriaba llamándolo manco y viejo, para tener, así, la oportunidad de recordarnos con humilde arrogancia su participación en la batalla de Lepanto.

y escribir comedias era (y sigue siendo) plebeyo. Que Shakespeare haya permitido sin alarma que sus *Ensayos* llegaran hasta nosotros firmados por Bacon ya es menos claro, a no ser que ése fuera el convenio. En cuanto a Marlowe ¿no es autor él mismo de excelentes tragedias? ¿Por que, entonces, creyó indispensable atribuir sus sonetos a Shakespeare? Pero dejemos a los ingleses.

Entre los españoles, gente individualista, ruda y enemiga de sacar del fuego, como ellos dicen, la castaña con mano ajena, las cosas no van por el mismo camino. Entre éstos, pues, no hay quien crea que alguien pueda llamarse Cide Hamete Benengeli o Azorín; y constituyen probablemente el único pueblo en que los escritores escogen seudónimos para no atreverse después a usarlos del todo, como si temieran que por cualquier azaroso siniestro el mundo no llegara a



Cervantes

ARTES PLÁSTICAS

JUAN SORIANO

Por Elena PONIATOWSKA

JUAN SORIANO dibujaba niñas con palomas muertas, niñas lavándose las manos, niñas regocijadas bajando las escaleras, follajes verdes y perfiles flacos y lánguidos, retratos finos y retratos poéticos, y todo se vendía como pan recién salido del horno. ¿Por qué dejar, entonces, tan honorable carrera?

El pintor había encontrado soluciones estéticas que satisfacían a su público, y de repente se resolvió a perderlas. Fue como volver hacia atrás, como volver a no saber nada. Juan Soriano comenzó a moverse dentro de la nulidad para emerger con un grueso pincel que da anchos rayones y abruptos brochazos. Ha olvidado por completo las pequeñísimas pinceladas con que retocaba por enésima vez el ala de una paloma.

Hay pintores que buscan lo desconocido. Juan Soriano es uno de ellos. Va hacia lo imprevisible y nos da formas portadoras de misterio. En la pintura actual de Soriano, hay un alto grado de magia, y quizá una voluntad encarnecida de éxtasis.

El miedo a la impostura en la pintura abstracta, hace que los espectadores se cierren a la comunicación. No se dan cuenta de que los cuadros colgados en la pared son fenómenos inesperados y aislados. Para muchos el abstraccionismo es el arte más impenetrable y más inhumano que pueda existir, porque siempre ofrece la posibilidad del engaño. ¡Y a nadie le gusta sentirse engañado! Sin embargo, los señores jueces del Salón de Invierno de 1957, que cada año organiza el Salón de la Plástica Mexicana: Raúl Flores Guerrero, Jorge Juan Crespo de la Serna, Enrique Gual y Guillermo Lemus, le dieron el premio a Juan Soriano, por "El Pez". Es la primera vez que los jurados oficiales reconocen una pintura que no es académica, y los asistentes al acto de entrega, bien pueden decir, presenciaron el nacimiento de la nueva pintura mexicana.

Cuando entrevisté a Siqueiros —hace algún tiempo— me dijo que Tamayo y Soriano estaban dentro de una tendencia sin salida, que agoniza, algo así como el fin de una raza... Ahora, le pregunto a Juan Soriano, si se siente tan individualista y tan fuera de la vida real como lo piensa Siqueiros:

—El arte de Siqueiros es tan individualista como el mío, con todos sus complejos, sus conflictos, sus creencias...

—Pero ¿qué no crees, Juanito, que en la pintura de Siqueiros pueden participar muchas más gentes que en la tuya?

—Los que están cerca de Siqueiros están cerca de su obra. Siqueiros se limita a un país: México. Y a una idea política. A mí me interesan ideas mucho más amplias.

—¿No te interesa la política?

—Francamente no. Creo además que en México es muy difícil hacer nada en la política, y mucho menos por la política. ¡De todos modos anda por los suelos!

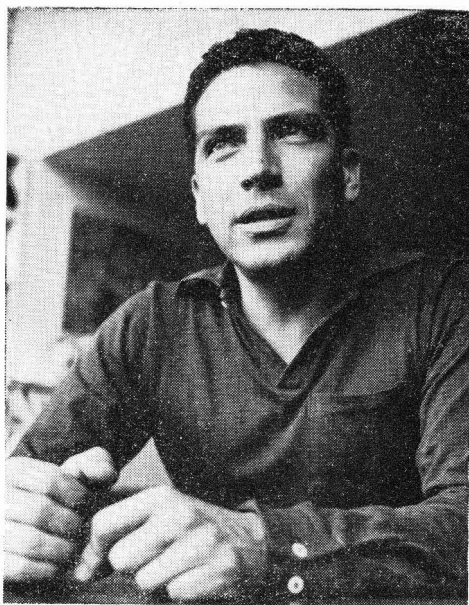
—Volvamos al tema de la pintura. Tú, ¿para quién pintas? Siqueiros dice que pinta para el pueblo, para las grandes masas...

—Yo nunca pinto para nadie. Pinto para mí, porque tengo la necesidad de pintar. Y Siqueiros también pinta para él mismo... En términos generales, el pintor es su circunstancia temporal, y creo que las circunstancias de Siqueiros son muy diferentes a las mías. Siqueiros quiere hacer una pintura fuertemente nacionalista, "telúrica". Yo tengo la ambición, y la he tenido siempre, de ser universal.

—Pero, del oficio de Siqueiros ¿qué opinas?

—Encuentro que el arte de Siqueiros es excelente, porque lo expresa a él.

—Hace un momento dijiste en un tono despectivo que la pintura de Siqueiros era "nacionalista". ¿No crees, entonces, en la pintura nacionalista?



—Foto Juan Rulfo
J. Soriano— "no pinto para nadie"



"pintaba niñas con palomas muertas"

—Lo único que me separaría de cualquier medio de expresión es el no estar capacitado para entenderlo.

—Entonces, ¿estás de acuerdo con la obra "realista" de Siqueiros?

—¡No, hombre! ¿Cómo voy a estarlo? Creo que es perfectamente inútil. La respeto, claro está, así como respeto la actividad de cualquier hombre sobre la tierra; pero creo que lo que emprenden los pintores "socialistas" en México no tiene sentido. Es absurdo darle un arte plástico a un pueblo que ya tiene un arte pictórico propio, un arte popular mucho más valioso que la obra de cualquiera de los "Tres Grandes".

—Pero, Juan, los mexicanos no tenían conciencia del valor de su arte hasta que Orozco, Rivera y Siqueiros, no los pintaron en sus murales. Ellos no se daban cuenta de lo bello que eran sus proporciones personales, sus ojos rasgados, sus trenzas, sus cántaros de barro, su juguetes y figuritas de azúcar, hasta que los pintores no los seleccionaron y los enaltecieron al ponerlos en sus murales. ¡Los indios se sintieron por fin "reconocidos"!

—Mira, Elena, ¡esas son marihuanas! Eso de que solamente puedes encontrar lo que eres a través del arte es una estupidez. Esos murales son una especie de cebo para atraer a los turistas. Son idénticos a los grandes carteles de las agencias de viaje: *Visit Mexico*. Además, esos murales no revelan nada. Son crónica y no creación poética. Diego Rivera hizo un arte completamente burocrático. Se convirtió en un propagandista de la revolución triunfante...

—Bueno, Juanito, pero tú no puedes negar que Diego haya pintado en un lenguaje que todos entienden...

—Justamente, le reprocho el haber prostituido completamente el lenguaje pictórico, rebajándolo casi a la caricatura, a lo vulgar. Porque, fíjate, la caricatura es creación de la época burguesa. Antes no existía.

—Entonces, para ti Diego Rivera es un burgués que hacía pintura con sentido social. ¿No crees en la pintura con sentido social?

—Creo que cualquier pintura tiene un sentido social, puesto que está hecha por un hombre que vive dentro de la sociedad. ¡Mira a Picasso, Elena! ¿A poco se ha preocupado por el mensaje? Y, sin embargo, ¡lo conocen hasta los ciegos! ¡Y qué discípulos, y qué escuela ha hecho Picasso!

—Pero no puedes negar que Orozco, Rivera y Siqueiros han participado profundamente en la vida del país, en la historia de México... Son rebeldes, protestan contra las injusticias...

—Su rebeldía es relativa y tiene que ver mucho más con la auto-publicidad y la auto-propaganda, que con otra cosa. Mira, Elena, yo nunca he visto que pinten un mural en contra de las injusticias sociales de la actualidad. Siempre han hecho metáforas y han retratado hasta el cansancio (como si todos poseyeran la misma negativa de una fotografía ya usada) las maldades de los españoles en tiempos de la conquista. Pintan todo aquello que "ya pasó y que no los compromete". ¿A que no pintan nada en contra del gobierno actual? ¿A que no?

—No sé. Pero, últimamente, dos grabadores del Taller de la Gráfica Popular;

Beltrán y Mexiac ayudaron con dibujos y grabados a los pobrecitos maestros que dormían en los patios de la Secretaría de Educación...

—¡Pero eso no tiene nada que ver con el arte, Elena, por Dios!

—¡Bueno, bueno, no te enojés! ¿Por qué dijiste hace un rato que los "Tres Grandes" habían prostituido el lenguaje pictórico?

—Porque le han puesto al pueblo malos libros de texto entre las manos.

—Pero, si el pueblo ni siquiera sabe leer. ¡Y, además, estamos hablando de pintura!

—Por eso mismo te digo. En vez de enseñarle a leer con grandes poemas, le muestran los últimos crímenes, la tan llevada y traída revolución, y dale y dale con los horrores y las injusticias de la Conquista. Para pintar la libertad, dibujan una señora con las cadenas rotas, y Braque da más idea de la libertad al pintar una paloma que vuela...

—¿Y Siqueiros?

—Me parece muy bien que Siqueiros pinte a una señora académica con cadenas rotas, si hace un gran cuadro, pero Siqueiros que tanto habla de la libertad no deja que los demás pintores pinten como quieran...

—¡No tiene nada que ver una cosa con la otra! ¿Por qué dices eso? ¿Porque Siqueiros afirmó que no tenías salida?

—No. Pero ninguno de los "Tres Grandes" ha sido generoso. Orozco fue a la Galería de Inés Amor y le pidió que retirara un cuadro mío... "¡Si no quitas ese cuadro, Inés, yo me salgo!" ¿Te parece generoso? Los pintores sociales o socialistas —como quieras llamarles— tienen la actitud del moralista, del redentor. Siempre están tratando de decirles a los demás lo que tienen que hacer. Sus pretensiones morales son tan grandes, que yo no sé a qué horas descansan, y son hombres comunes y corrientes. Piensan sinceramente que van a crear una revolución con cada cuadro que exhiben, y que cada pincelada provocará la caída del mundo capitalista. ¡Además, yo no me atrevería jamás a tener la opinión que ellos tienen del pueblo!

—¿Qué opinión?

—Siempre hablan del pueblo como si se tratara de una manada de borregos a los que hay que enseñarles las cosas de una manera *muy primaria*, porque tienen poca fe en la inteligencia de ese pueblo que tanto defienden...

—Bueno, Juan, pero no puedes negar que el pueblo no sabe leer...

—¿Otra vez la misma objeción? ¡Qué importa que no sepa leer! ¡Sabe sentir! ¿Por qué tienen los pintores mexicanos esta actitud de superioridad? Para mí lo ideal sería vivir en una ciudad de individuos, no de borregos. ¿Con qué derecho se sienten profetas, Rivera y Siqueiros? Además, fueron profetas impuros e interesados. Puedo asegurarte que cada vez que Siqueiros inicia un nuevo cuadro, piensa: "Cada pincelada que doy es una inversión". "¿Estaré haciendo una obra muy mexicana?" "¿Estaré dando una lección de sociología?" "¿Tendré pingües ganancias?" "¿Habré destacado lo bastante *mi mensaje*?" Sinceramente, Elena, ¿tú crees que se pueda hacer una obra de arte en estas condiciones? ¿No te indigna el procedimiento de los llamados "Tres Grandes"? Para mí, la pintura es una cosa



"produce una emoción sencilla"

tan espontánea, tan radicalmente pura, que el *fabricarla* así me parece un crimen. Veo el mundo de la pintura tan vasto de formas y de colores que nunca me atrevería a limitarlo. El mundo de la pintura me parece casi tan extenso como el de la música, y su belleza es quizá mucho mayor que el de la música. Por eso creo que limitar a la pintura es empobrecerla.

—¿Limitarla?

—Sí. Limitarla como lo han hecho Rivera y Siqueiros. La han reducido a contar la historia de cualquier caudillo de una manera simplista y con formas académicas y gastadas. ¿No crees que la han empobrecido, que la han burocratizado? Además, lo que ellos hacen es aburridísimo.

—Aburrido ¿para el que pinta o para el espectador?

—Para los dos. Estoy seguro de que Siqueiros se la pasa bostezando. En cuanto a los grandes murales, no me interesan. Me aburren profundamente.

—¿Qué es lo que te produce admiración, entonces?

—Estoy agradecidísimo por el mundo que nos dio Miró, por ejemplo. Un arte mágico, total, en que se ve al hombre profundamente, al hombre de todos los siglos, a través del pasado y para el futuro...

—Pero, ¿ese hombre es intemporal?

—Sí, claro. El hombre sin tiempo, y por eso mismo, el que pertenece a todos los tiempos y a todos los países.

—¿Tú, no quisieras tener nacionalidad?

—No me importa mi nacionalidad. Puedo asegurarte que no la llevo a *cuestas*, ni tampoco me acuerdo a diario de que soy mexicano...

—Pero, ¿te gusta ser mexicano?

—¡Claro que me gusta! Lo soy sin ninguna dificultad y sin preocupaciones. Pero no me molestaría en lo más mínimo pertenecer a otro país.

—Entonces, cuando pintas, ¿no consideras que estás haciendo una obra mexi-

cana? ¿No piensas que contribuyes en alguna forma a fortalecer la revolución en el país?

(Juan Soriano se ríe.)

—Para mí, la única revolución importante es *la del gusto*. Fíjate, Elena, también en el gusto hubo cánones que hicieron los alemanes. Había leyes, cláusulas y se miraba con desprecio a los que profesaban el *mal gusto*. Primero no se hablaba más que del arte griego. De pronto empezaron las gentes a estimar el arte chino, el arte azteca. ¡Y así a través de la historia! Ahora tenemos un campo enorme donde el gusto puede desplegarse a su antojo. Esto significa que el mundo se ha enriquecido, el gusto ha aumentado en vez de disminuir. En la actualidad te puede gustar tanto una obra de arte chino de hace dos mil años, como un cuadro de Picasso. Puedes disfrutarlo lo mismo, y además sientes que perteneces tanto al pueblo chino, como al azteca, al griego, y no estás limitado a las creaciones nacionalistas del señor Siqueiros que es un revolucionario institucional.

—Pero, tú no puedes negar que Siqueiros ame a México.

—Eso no tiene nada que ver con lo que estamos hablando, Elena. ¡No pienso que Siqueiros sea un héroe!

—¡Yo no te estoy diciendo que sea un héroe! Es un pintor...

—No creo que ningún gran pintor haya hecho *obras de arte* "en contra de"...

—¿Y consideras que Siqueiros ha pintado "en contra de"?

—Claro. ¿Que no has visto esos puños vengativos envueltos en piroxilina? Sólo se pueden entender las emociones artísticas por medio del amor. Goya nos hizo detestar la guerra, porque pintó el horror, pero sin comentarios. Veía el horror y nos lo presentó, eso es todo. Nos conmovió con el negro y el blanco de sus aguas fuertes, pero no con la expresión teatral de un rostro. ¡Fíjate, Elena! Nos hace sentir dolor y no rencor. Crea un clima de tragedia en cada una de sus obras, pero sin melodrama, sin esa cosa ramplona del pintor que todo te lo quiere explicar, y convencerte.

—¿Tú crees que los miembros del Taller de la Gráfica Popular, te quieren explicar todo y convencerte?

—Sí. Han caído repetidas veces en el melodrama y en lo ramplón. ¡A mí nunca me han convencido de nada! Tanto Benito Juárez y tanto Lázaro Cárdenas! ¡Tanto Zapata y tantos revolucionarios bigotudos! ¡Tantas madres implorantes y tantos fusiles! ¿A dónde nos lleva ese despliegue pseudopatriótico? Creo que todos los miembros del Taller de la Gráfica Popular son hombres de buena fe, pero no han dado pruebas ni de una gran capacidad creadora, ni de una gran inteligencia. ¡Son más bien los mineros de la pintura mexicana!



"la fotografía no está en mi camino"

—Pero, Juan, las injusticias que se cometen en México y la pobreza de los indios sí te indignan, ¿verdad?

—¡Claro que me indignan! Y tengo mis ideas al respecto. Algún día te hablaré de mis propósitos *socialistas*, pero no en esta entrevista. La lucha del capitalismo por sostenerse y del proletariado por llegar al poder es tan importante que el pintor, y el artista en general, viven bajo la continua amenaza de perder su libertad de creación. Se pinta bajo la imposición de los partidos y de los clientes. ¿Por qué no dejar a la gente que se exprese, y que viva? Esta es la única forma de que partes del individuo que son desconocidas salgan a flote. ¡Gracias a Dios que ahora me han clasificado como pintor abstraccionista! Porque si no, habría yo recibido pedidos para hacer carteles “en contra de”, retratos de López Mateos e imágenes de la revolución. Porque ¿sabes? Elena, muchos pintores han contribuido a la campaña de propaganda para las próximas elecciones.

—Juanito, hablas como un misántropo, como si pudieras vivir absolutamente solo, como si no quisieras participar en nada. ¿Que no crees en la humanidad?

—¡Ay, Elena! Picasso cree en la humanidad, en la belleza, en la tradición, y quizá es uno de los últimos grandes pintores que siguen los cánones de la belleza greco-romana. Y, sin embargo, Picasso no es servil, y no pinta *para ser útil*, o por encargo. Pintar es un acto libre. Pintar es también un acto universal...

—¿Tú crees, entonces, que los pintores mexicanos no tienen sentido de lo universal?

—Todos los hombres de esta época somos hombres especializados, y por lo tanto mutilados. Yo he visto y sé que la mayoría de los pintores mexicanos no han leído ni siquiera las obras maestras escritas en español, muchísimo menos las obras inglesas o francesas. Otros muchos jamás han visto un cuadro original de algún gran maestro de la pintura universal. Creo que para participar del mundo y para luego devolver como un eco esas sensaciones, se necesita estar capacitado para disfrutar de las grandes creaciones de la humanidad.

—Pero yo sé que hay muchos pintores que leen... Por lo menos leen libros de sociología. ¿De dónde crees que sacan los temas para los cuadros que pintan?

—Hay que vivir la vida y no escarbar datos estadísticos. En México, los pintores también se especializan. Un pintor, no sólo debe ser pintor, sino poeta, escritor, músico, cantante, bailarín, lo que tú quieras...

—Pero ¿no le temes a eso de que “el que mucho abarca poco aprieta”?

—No entiendes, entonces, lo que quiero decir. Para mí lo ideal es que el hombre se pueda expresar escribiendo, pintando, bailando y haciendo música. Un pintor tiene que *saberlo todo*, porque entre más sepa, su pintura será más rica y más valiosa.

—Y ¿qué piensas del público mexicano, de los espectadores?

—Ahora hay un afán por catalogar el cuadro antes de verlo, y luego, catalogar al pintor que lo hizo. La gente no piensa más que en inflar la obra de arte a la categoría de lujo, o de artículo *immortal*. No se pone a admirar el cuadro por me-

ra satisfacción, o por que la obra le produce una emoción sencilla.

—Y ¿tú, estás satisfecho con lo que pintas, Juan? ¿Ya no haces apuntes del natural?

—Sí. Estoy satisfecho. En cuanto a los apuntes, el otro día Octavio Paz fue a Coyoacán, y me dijo que había visto una niña montada en bicicleta que rasgaba las altas bardas, rosas y azules, con los árboles más altos aún, y que la niña vestida de blanco, parecía volar, porque ni si-

quiera se veía la bicicleta. ¿Por qué no pintas eso? — me preguntó Octavio... El poeta Paz es como mi mamá, que me pedía: “¿Por qué no pintas a tu hermana el día que se casó?, tan bonita que se veía con su vestido blanco”...

—Y ¿por qué no pintas todo eso?

—Porque esa clase de pintura ya pertenece al cine y a la fotografía y no está en mi camino.

—Y ¿Siqueiros?

—¡Siqueiros es un espléndido cineasta!

M U S I C A

LA VIDA MUSICAL DE HOY.

Por Jesús BAL Y GAY

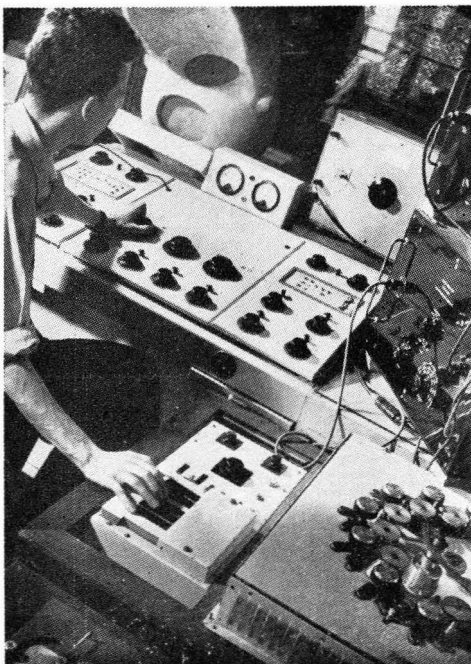
LA ACTIVIDAD MUSICAL en los dos hemisferios es hoy intensa como nunca. Se ve que el mundo sigue necesitando de la música. Quienes, hace ya bastantes años, profetizaron que los deportes y el cine —y después la radio— acabarían con los conciertos y la ópera parecen haberse equivocado. “Pronto —escribía Ortega y Gasset en 1921— el concierto público parecerá una penosa obligación, y el arte mélico volverá a recluirse en la intimidad de los privados apetitos”. La segunda parte de tal augurio pudo antojarse entonces absolutamente equivocada, ya que nadie, y menos los miembros de la inmensa clase media que llenaba las salas de conciertos, podría permitirse el lujo aristocrático y dieciochesco de tener en servicio doméstico músicos que satisficieran sus privados apetitos musicales. Pero hoy, con el auge y la perfección del disco, no sería imposible que la profecía orteguiana se hiciera realidad. Sin embargo, no ha sucedido así, y lejos de matar el concierto, el disco parece estarlo fomentando. El público, afortunadamente, atento por el disco a cuanto se toca y cómo se toca, parece buscar en el concierto la reiteración de las excelencias y bellezas que aquél le proporciona o, tal vez más exactamente, parece buscar no sólo eso, sino además —y ello tiene radi-

cal importancia—, esa experiencia única que es la audición directa de la música viva, en la que se establece una comunión entre su propia emoción y la del intérprete y en la que éste se siente asistido del calor cordial del oyente y no en el gélido aislamiento de un estudio de grabación. Así, pues, no hay duda de que sigue existiendo un público, quizá como nunca numeroso, que va a la ópera y al concierto dispuesto a deleitarse plenamente con la música y sin importarle ni las molestias que para ello tenga que sufrir, ni la invitación al doméstico retiro que constantemente le hacen los discos.

Tanto en América como en Europa parece que el número de las audiciones musicales ha ido en aumento. Hace años se limitaban éstas a las temporadas habituales de orquestas, virtuosos y ópera. Pero ahora todo eso se ve acrecentado con una sorprendente proliferación de festivales. Son muchos los países que, no contentos con sus tradicionales actividades operísticas y concertiles circunscritas a determinadas ciudades y, sobre todo a la capital, han instituido esas minúsculas temporadas llamadas *festivales*, en las que apretadamente se ofrecen conciertos sinfónicos, de música de cámara, recitales y representaciones de ópera en lugares geográficos o históricamente atractivos, para solaz de un público trashumante. Esos festivales han venido en su mayoría, a cegar el hiató que la temporada estival abre cada año en la vida musical del país. Gracias a ellos, veraneantes y turistas pueden seguir disfrutando de la música durante unos meses que antes eran de forzosa abstinencia musical. Y, por otra parte, gracias a ellos también, el buen melómano sedentario, falto de música en su ciudad y atraído por la que le brindan esos festivales, acabará convirtiéndose en turista o veraneante y conociendo así lugares que, de otro modo habrían permanecido fuera de su experiencia.

Solamente en Europa, y entre los meses de mayo y octubre del año pasado, hubo no menos de diecinueve festivales de música, muchos de ellos sumamente importantes. En los Estados Unidos también se celebraron algunos. Y en el resto del Continente hay que mencionar como de máxima resonancia los de Caracas y Puerto Rico.

Otro rasgo de la vida musical de hoy es la abundancia de buenos cantantes e instrumentistas que salen, sorprendente-



“el aislamiento de un estudio de grabación”

mente bien capacitados, de escuelas y conservatorios. Por eso puede asegurarse que estos años que estamos viviendo constituyen la época óptima del virtuosismo en todo lo que va de historia musical; pero, por eso mismo, y aunque parezca paradójico, es la peor época para los virtuosos mismos. Antes el triunfo les resultaba mucho más fácil que ahora, pues la competencia entre unos y otros era menor y, por tanto, los patrones por los que se determinaba la excelencia virtuosística carecían del rigor que hoy ostentan. Ahora son legión los jóvenes que pueden pretender para sí la categoría de virtuosos y con toda justicia. Por tanto, para pasar al número de los de primera fila necesitan algo más que la destreza que en otros tiempos bastaba para merecer el título de virtuoso: necesitan una depurada sensibilidad, una acabada madurez, cosas ambas que no se adquieren por el propio esfuerzo, sino que son dones especialísimos que no todos reciben.

Rasgo característico de estos últimos años es, en este sector de la vida musical, la tendencia a la especialización. Los virtuosos más o menos jóvenes que hoy se destacan suelen aparecer como intérpretes especializados en este o aquel autor, en esta o aquella época. Se diría —deduciéndolo de lo que ellos mismos o sus agentes van pregonando— que sus poderes interpretativos no alcanzan a ciertas provincias de la literatura musical. Ello parece muy en consonancia con el espíritu de nuestro tiempo, era del especialista. Pero no debemos conformarnos con eso, pues no todos los planos de la cultura obedecen a las mismas leyes. El hombre que quiera hoy ser eficaz en alguna rama de la ciencia se verá obligado a prescindir más o menos de las demás, pues las veinticuatro horas del día no son hoy más elásticas que en el Renacimiento, pongamos por caso, y en cambio la bibliografía científica ha crecido desde entonces de modo imponente. Si el hombre no encuentra pronto un remedio a esta situación, puede profetizarse que llegará el día en que el saber sea devorado por los libros. Pero en el plano de la música los hechos se comportan de muy diferente manera. El intérprete de hoy se encuentra en una situación que difiere muy poco de la del de hace cincuenta o cien años. El repertorio pianístico, pongamos por ejemplo, sigue abarcando las mismas épocas y estilos musicales de siempre. Los preludios y fugas de Bach, las sonatas de Beethoven, los nocturnos de Chopin y los preludios de Debussy no se han multiplicado. Ni siquiera aumentó agobiadoramente la bibliografía acerca de esos autores. Por tanto, cualquier pianista de hoy puede vacar holgadamente al estudio de esas tan diversas músicas. Y lo que necesita para tocarlas bien no es más ni menos que —después de la imprescindible destreza como instrumentista— sensibilidad e intuición, apoyadas o, mejor, regidas por una cierta cultura histórica. El que los pianistas de hoy se encuentren limitados, especializados en determinada época o autor se debe, pues, a una crisis de la sensibilidad y de la intuición. Parece como si el alma de estos contemporáneos nuestros se hubiese encogido y no pudiese dar cabida más que a las de los autores que, en cada caso, le son afines.

Es ésta una hipótesis provisional que



"las audiciones musicales han ido en aumento"

a otros, que no a mí, corresponde verificar. Pero me inclino a explicar el fenómeno en cuestión de otra manera: lo que aumentó en estos tiempos no fue ni la literatura pianística ni las dificultades para interpretarla perfectamente —eso es obvio—, lo que aumentó fue el número de los virtuosos del piano con renombre mundial, sin que, al mismo tiempo, haya aumentado el número de los dotados de la suficiente intuición y de la suficiente sensibilidad para interpretar toda la literatura pianística. Entonces habremos de modificar el enfoque de los hechos, y donde antes vimos una especialización voluntaria descubriremos una incapacidad para más dilatadas empresas. Pero el que de diez virtuosos sólo haya uno capaz de interpretarlo todo no significa que los nueve restantes representen necesariamente un encogimiento en nuestra época de la capacidad interpretativa; lo nuevo, lo característico de nuestra época es, en realidad, que pueda haber nueve virtuosos que, siendo incapaces de interpretarlo todo, gocen de ecuménico renombre. Porque en cuanto a lo otro, no es difícil comprobar que todavía no se ha extinguido la rara especie de los grandes intérpretes. Por el mundo andan sumamente activos un Arturo Schnabel y un Isaac Stern que lo demuestran. Tanto el uno como el otro, son prueba fehaciente de que el gran estilo interpretativo —técnica depurada, amplia sensibilidad y aguda intuición— sigue vivo entre los hombres. Y si por su edad Schnabel pudiera parecer el último superviviente de la gran época, ahí está Stern, un joven todavía, para decirnos que esa gran época no está finiquitada. Y el que no haya media docena de Schnabels o de Sterns no es como para que los pesimistas se pongan a doblar sus fúnebres campanas, porque ¡qué caramba!, en ninguna época los hubo en esa cantidad.

Este tema de los nuevos virtuosos se imbrica con el de los concursos internacionales. El objeto de la mayoría de ellos es, ya se sabe, dar lugar a que se revelen los nuevos talentos en el arte de la interpretación. El procedimiento no es infalible, pues median a veces circunstancias que impiden el triunfo de los mejores y, además, no garantiza que con él se llegue a la veta más rica de los talentos interpretativos. Puede haber muchachos de

excepcional capacidad que, por determinadas circunstancias pecuniarias o psicológicas se vean imposibilitados de tomar parte en esos concursos. Pero de todos modos el procedimiento ha dado algunos excelentes frutos. Los triunfadores en tales certámenes encuentran inmediatamente algún empresario que los lanza a la vida de los conciertos y alguna fábrica de discos que, ávida de nombres nuevos, los incluye en su catálogo. Un beneficio inmediato, pues, para los nuevos virtuosos; para la música en general, no tan inmediato ni seguro, porque esos muchachos tendrán todavía que madurar, y eso toma tiempo y no todos maduran para alcanzar la categoría de intérpretes de gran estilo.

En cuanto al repertorio musical vigente hoy, puede asegurarse que es ecléctico como no lo fue el de épocas anteriores, ni aun dentro del presente siglo. Hoy se toca y se escucha de todo. Pero eso no nos dice gran cosa, pues lo importante es la composición de ese "todo", gracias a la cual podremos saber, con un cierto rigor, por dónde han ido la estética de los compositores y los gustos de los intérpretes y el público.

Como esquemas de la situación musical en ese plano se pueden utilizar dos resúmenes que, en su limitación, reflejan con bastante fidelidad la amplia realidad que en este momento nos interesa. Uno corresponde al Festival Internacional celebrado el año pasado en Viena. El otro, a la música sinfónica contemporánea ejecutada en los Estados Unidos durante el mismo año.

En Viena se oyeron obras de Monteverdi, Lully, Boccherini, Reger, Furtwaengler, Orff, J. N. David, Vogel, Krenek, Weill Blacher, Wagner-Regency, Liebermann, Britten, Einem, Heiller, Dallapiccola, Hartmann, Weissensteiner, Fortner, Paragallo, Schiske, Erbse y Henze. En los Estados Unidos se dieron obras de los siguientes autores contemporáneos: los norteamericanos Barber, Schuman, Gershwin, Creston, Hanson, Piston, Gould, Copland, Dello Joio, Thomson, Cowell, Riegger, Menotti, Hovhaness, Harris, Mennin, Foss, Schuller y Robertson y los extranjeros Stravinsky, Hindemith, Vaughan Williams, Kabalevsky, Shostakovich, Villalobos, Walton, Ginastera, Kodaly, Milhaud, Orff, Britten, Bloch, Chávez, Dallapiccola, Toch, Barraud, Khachaturian y Bentzon.

Si a ese repertorio se añade la música clásica y romántica que convivió con él en los programas, el resultado será un repertorio general sumamente ecléctico, prueba de que el mundo musical disfruta de un excelente apetito y no le hace ascos a manjares que uno creería que le pudiesen resultar indigestos. Y digo "el mundo musical" y no sólo "los públicos de Viena y los Estados Unidos", porque, además que a Viena ha ido un público internacional, los datos anteriores se corroboran con los proporcionados por otros países. A los nombres citados antes podrían añadirse, según estos últimos, los de Poulenc, Janacek, Bartók, Petrassi, Messiaen y Falla, sin que el resultado se modificase sensiblemente.

Tales son los rasgos más característicos de la vida musical en la actualidad. Invitan, ciertamente, al comentario y la profecía; pero en eso el lector tiene la palabra.

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

LAS TRES CARAS DE EVA (*The Three faces of Eve*) de NUNNALLY JOHNSON.

NUNNALLY JOHNSON ha querido tratar este tema —caso clínico real— con la mayor discreción y apego a la verdad. En esto residen todas las cualidades y todos los defectos de la película. Las cualidades lo son de mesura, de contención, de intento de transcribir cinematográficamente el mayor acopio de datos posible y de atenerse con discreción al hecho, escueto y real. Desde la presentación este clima se impone: se tratará de una reconstrucción justa y sin adornos de un acontecimiento cuyos detalles más precisos se encuentran en el historial de dos psiquiatras norteamericanos. Pero si el intento es loable no deja de estar cargado de defectos. Aquí el lenguaje cinematográfico en lugar de asimilar la realidad y devolvérsela recreada y hecha obra (lo cual no implica en forma alguna una traición a la concreción del hecho ni a su significado) se somete enteramente a esta realidad y pierde su valor de *expresión* de la misma. Sólo queda un hecho reconstruido con mera fidelidad y “fotografiado” sin creación.

Así lo que por una parte es positivo (discreción, concreción, falta de adorno o de desviación del tema, seriedad) resulta también negativo (frialidad, falta de penetración humana, despegue de la íntima emoción). Y es que el director no ha sabido compaginar ambas cosas. Y en lugar de fusionar, ha escogido. No ha sabido ser *testigo* y *partícipe* a la vez. Todo esto está sin embargo compensado por Joanne Woodward. Siempre que se otorga un Oscar, sospechamos. En este caso el premio —cualquier premio— es ampliamente merecido. Al principio de la película caben dudas: las dos opuestas personalidades. (Eve White, Eva Black) no son tan *difíciles* que alguna otra buena actriz no pudiera llevarlas a cabo. Eve White nos da un cierto patrón de personalidad normal aunque *disminuida* y Eva Black una contraposición bastante evidente. Pero nada parece haber de extraordinario en ello. Y es entonces cuando surge el milagro en la actuación de Joanne Woodward. Surge Jane, brota la personalidad de una mujer plena, completa, grave, misteriosa y luminosamente “normal”. Y automáticamente nos damos cuenta de la profunda *anormalidad* no sólo de Eva Black (hasta cierto punto evidente en sus excesos) sino de Eve White, a la que hasta ahora considerábamos como cierto patrón de normalidad y equilibrio (aunque fuera introvertida, apocada, acobardada). Jane es la gran creación de Joanne Woodward porque —retrospectivamente— permite darnos cuenta de que sus otras dos creaciones son extraordinarias... sobre todo Eve White.

Desde este momento nos damos cuenta de su categoría de actriz. Todo es matiz, todo es *relación* interna de personalidades, todo es exactitud, todo es magnífico. De entre todo ello dos escenas im-

presionan por su profunda emoción —contenida en una, progresivamente desbordada en otra. Estos momentos son la *despedida* de Eva Black al doctor y la definitiva secuencia de la recuperación de la memoria y de la personalidad única y global de Jane.

Sólo por Joanne Woodward vale la pena la película. Pero vale la pena de verdad. El resto —aunque correcto— debe de captarse mucho mejor y con mayor emoción en el libro mismo del caso clínico que sirve de tema a la cinta. Esta, en efecto, no logra sino muy a ratos, producirnos el asombro debido por los mágicos y rigurosamente lógicos caminos que toman, para expresarse, los fenómenos mentales.

VENGANZA DIABOLICA (*L'Homme*

aux clés d'or) de LEO JOANNON.

Leo Joannon, argumentista, dialoguista, y director, pretende ser en el cine francés una especie de Cayatte más anovelado. Todas sus películas hasta ahora, presentan *problemas*, a veces personales, a veces sociales. Pero el desarrollo metódico del problema no es la finalidad de Joannon. El quiere sobre este fondo desarrollar un drama que para los espectadores revista mayor atractivo que una lógica exposición.

En el caso de *Venganza diabólica* el fracaso es doble. El problema-fondo que sirve de moraleja (algo así como “vale más atajar que remediar”) no tiene aquí el alcance suficiente para interesarnos, en tanto problema. Y en cuanto a la novela, Joannon ha creído que bastaba el que hubiera un problema-fondo para permitirse toques de *novelón* sin caer en el novelón. Pero no es así. Ni el problema da peso al argumento ni las fallas de este se sostienen a base del problema. El resultado es una película que se inicia de manera aceptable hasta llegar a la primera crisis: la *emboscada* y la imposibilidad de defensa (por cierto que aquí estaba un problema en serio sobre el cual

centrar la película). A partir de este momento el novelón entra en escena. Y cuando se le pretende justificar con una declaración final ante el tribunal, aquello ya resulta francamente inaceptable.

Si, pero... allí está Pierre Fresnay. No sabemos cómo este actor acepta papeles tan por debajo de su categoría; pero el caso es que por medio de su interpretación consigue separarse, aislarse, desinfectarse del resto de la película y surgir en toda su magnífica grandeza en cualquier ocasión. Su rostro, cada vez más movible, más lúcido, más opacamente transparente es recorrido por mínimos temblores, por casi indiscernibles ondas que —como las pinceladas de un cuadro impresionista— van iluminando furtivamente la carne con sentimientos, ideas, fugaces llamaradas o agujas de inteligencia. Todo pasa, todo es cuestión de segundos, pero la carne, como el agua bajo la brisa va sin tregua reflejando las corrientes, los matices, los espasmos o los silencios del mundo interior. Mundo interior y expresión son como dos corrientes paralelas e interminables que nacen, se muestran y mueren a cada instante sin repetirse nunca bajo nuestros ojos asombrados. Pierre Fresnay es un actor heracliteano.

Quiera algún director —o quizás el propio Fresnay— que este talento vuelva a darnos obras como *Dios necesita hombres* y no siga en la improba tarea de salvar personajes de vagos y pocos interesantes naufragios cinematográficos.

EL BESO DEL ADIOS (*Kiss them for me*) de STANDLEY DONEN.

Hasta más o menos la mitad de la película Donen nos arrastra vertiginosamente en una senda de magnífico desorden. Acción e imágenes siguen el mismo ritmo: nada está previsto. Todo rueda, casi al azar, como una bola de nieve elaborada con un sentido del cine verdaderamente moderno y absolutamente heterodoxo. Luego Donen se concentra en una íntima y siempre presente relación: Suzy Parker y Cary Grant. Con gran finura y delicadeza la va desarrollando hasta un beso en una nocturna terraza. Hay momentos en que a través de este estilo, Donen alcanza incluso el verdadero dolor y la amargura que brotan por



El beso del adiós—“una senda de magnífico desorden”

debajo de una crítica social a la pasada, pero certera y aguda. Hasta aquí todo va bien. Pero a partir de aquí, en lugar de *continuar* la narración Donen se muerde la cola, vuelve a empezar de nuevo, en forma ya rígida y mecánica. Cuando esperábamos el indispensable cambio de tono, la aguja del tocadiscos se empeña incansablemente en repetir un tema, un tema chillón, monocorde, y sin solución, y la película se desploma. Toda la segunda mitad, digamos el último tercio, es francamente pobre. Cada tema busca su salida, cada situación su desenlace, como si estuvieran encerrados en un giratorio cuarto de feria y golpearan desesperadamente las paredes. Cuando la película termina todo lo bueno se ha olvidado. Y es lástima, porque en un principio aquello era muy ágil, muy fresco, muy sorprendentemente nuevo.

Es justo rendir un homenaje a Cary Grant que encuentra en este lenguaje fílmico sincopado y disparatado el papel ideal para su propio estilo. (Porque ahora, en su cuadro apropiado, nos damos cuenta: ¡qué moderna ha sido siempre su actuación!, ¡Cuántos años de adelanto ha representado siempre sobre los demás actores de comedia!)

Si, su interpretación a lo largo de la película es perfecta, y logra un verdadero *tour de force* en la entrevista con el periodista en el cabaret.

Susy Parker es una de las peores actrices que... o mejor dicho, *no* es actriz. Pero incluso todo lo que es defecto en ella (estatismo, voz helada...) podría, aprovechado por un director con más sentido del *personaje* (y pensamos en un Preminger, en un Welles o en un Von Sternberg), volverse positivo para la creación de un nuevo tipo de *figura*. Esperemos a verla *utilizada* por otros realizadores.

TIERRA SIN HOMBRES (*Until they Sail*) de ROBERT WISE.

Desde la magnífica película *El luchador* (*The set up*), Robert Wise no ha conseguido realizar ninguna obra de altura en Hollywood. Dando tumbos, ha liquidado *Westerns*, comedias o películas de guerra de indudable buena factura, pero sin nada más. Ahora se ha lanzado a un tipo de cinta muy diferente a lo que nos tenía acostumbrados: montaje, acción, rapidez. En *Tierra sin hombres* aborda un tema sentimental, psicológico, lento, de ritmo interior y de matices. El intento merece verse, aunque esencialmente la película defrauda, estando muy por abajo de lo que se hubiera podido hacer. En efecto, Wise, algo obsesionado por la tarea de hacer caber varios años de espera en el término de dos horas, no penetra en lo esencial: la interioridad de tres mujeres en soledad durante la última guerra.

Una vez más tropieza el cine con los problemas de adaptación de la novela larga, múltiple y compleja. Por esta razón los caracteres y situaciones resultan excesivamente esquemáticas y simples, y apenas el personaje interpretado por Paul Newman roza y sugiere algún interesante fondo psicológico.

Sin embargo queda algo positivo: cierta delicadeza en el tratamiento de escenas que a veces colindan con lo sensible-ro, cierto pudor para resolver situacio-

nes límite y peligrosas repeticiones de hechos. Wise, por momentos, alcanza la emoción. Una emoción casi sobreentendida, apenas señalada, y que el director deja flotar en algunas escenas (alargadas al máximo) para que se nos vaya infiltrando poco a poco.

Wise no se ha atrevido a realizar la obra con el *parti pris* de un director de mayor personalidad. Y sólo ha salvado su abstención con esta sensibilidad quietista y no-comprometida que a la postre resulta sin embargo lo mejor de la película.

TEATRO

Por José Luis IBÁÑEZ

RENCOR AL PASADO

LOOK BACK IN ANGER (título que pierde su intencionada ambigüedad al traducirlo al español) ha llevado el nombre de John Osborne a un reconocimiento mundial. En Londres y en Broadway ha sorprendido a la crítica por su "potencia literaria". En efecto, los elementos que Osborne utiliza en este primer éxito contienen la fuerza suficiente para construir una obra apasionante y agresiva; pero yendo de la intención a los resultados, *Look Back in Anger* se queda a la mitad del camino, por ingenua.

Jimmy Porter, el protagonista, simboliza a la juventud estéril de la Inglaterra actual. Desde los diez años de edad ha tenido que rebelarse ante su desamparo, y así, en esa actitud de constante rebeldía e inconformidad ha gritado y exigido, por necesidad de respuesta y solución a su conflicto, durante casi veinte años ya. Jimmy es injusto, es cruel, es histérico, es egoísta, es débil, y desahoga su rencor hirviendo a los demás. Osborne quiere decirnos que Jimmy no tiene toda la culpa de lo que le pasa y lo somete a un estudio detallado de causas y efectos que resulta inútil, porque al final deja a Jimmy sin la respuesta y la solución que buscaba; solamente lo engaña y adormece temporalmente con un acto de brusca aceptación que constituye el momento más ingenuo de la obra. Pues apenas ha llevado al personaje a la crisis de su problema, le ahorra el momento de revelación, y lo hace decidirse sin permitirle percibir ésta con claridad y absoluta conciencia. Subsiste el atractivo del personaje, la eficacia del diálogo, y ese arsenal dramático que no pudo acabar de explotar con todo su

impacto; pero la respuesta que autor y protagonista se dirigen a buscar apasionadamente desde las primeras líneas de la pieza, ninguno de los dos parece encontrarla.

Para representarla en México, Mercedes Cabrera tradujo *Look Back in Anger*, sin darle flexibilidad al lenguaje, y opacando la brillantez que Osborne consigue en su diálogo. Es una traducción deficiente por literal, que traiciona su propósito de ser fiel con la actitud equivocada de escribir palabras en español sujetas, gramaticalmente, al orden propio del idioma inglés.

Xavier Rojas le dio a su dirección un tono prematuro de violencia, y fracasó al querer sostener la acción sin las pausas y las variaciones que el texto exige. Un error básico que cometió fue la elección del reparto. María Idalia no oculta la pasión y el entusiasmo que le despierta su personaje, pero ni físicamente le corresponde, ni ella consigue expresar sus rasgos con precisión. Carlos Nieto también hace un gran esfuerzo por transmitir su comprensión de este Jimmy que pudo haberlo consagrado como actor, pero sin darse cuenta repite, durante toda la obra, los cinco tonos y los cinco matices que da ya en los primeros cinco minutos que marcan su principio. Marta Patricia se ve menos titubeante que otras veces, aunque carece de la elegancia y el refinamiento que el texto le atribuye.

La escenografía es excesiva, rigurosa y desagradablemente verista sin necesidad, y no puede disfrazar el hecho de que ha sido construida con pedazos recubiertos de las obras que precedieron a ésta en el Teatro del Granero.

EL CANTO DE LOS GRILLOS

Esta obra de Juan García Ponce, escogida para inaugurar oficialmente el Teatro Orientación, de la Unidad Artística y Cultural del Bosque, fue escrita hace más de dos años; premiada poco después con el Premio Ciudad de México por haber sido considerada la mejor obra del concurso convocado para la Feria del Libro de 1956; y editada posteriormente.

Su autor ofrece en ella una variación sobre el tema de provincia que Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández han presentado ya con éxito, y al que los dramaturgos mexicanos recurren con insistencia y especial predilección. Es un tema que se antoja fácil, accesible a público y autores, donde supuestamente todo pierde trascendencia y por tradición se vuelve música y color fugaz. Pero Juan García Ponce, como los otros dos autores mencionados, ha percibido los más auténticos y menos reconocidos matices del tema y ha escrito la primera de sus obras



Rencor al pasado— "reconocimiento mundial"

con muy buenos y aplaudidos resultados. También él dirige los sucesos hacia el momento en que se llega a la conciencia y a la aceptación de la debilidad moral; pero a diferencia de Carballido, el autor es cruel con los personajes que emplea, y por contraposición a Luisa Josefina Hernández, les niega la capacidad de expresar directamente el descubrimiento de la verdad.

En *El canto de los grillos* la anécdota, situada en la ciudad de Mérida, es intencionadamente sencilla. Una muchacha provinciana desea tener novio y casarse para sentirse vivir, y lucha contra sus propias inhibiciones y su educación; su joven hermano tiene la voluntad, pero no el valor suficiente para salir de este medio agobiante y la esposa de éste lucha por ayudarlo a vencer su indecisión; una amiga llega de la capital y mueve los acontecimientos obrando tan sólo por impulso; y los mayores tratan de justificar sus vidas con el deseo de dirigir las acciones de los jóvenes y con la influencia constante que ejercen sobre ellos.

Pero el contraste que se estableció entre la insignificancia del problema que la sola anécdota aparenta envolver, y la absoluta conciencia de debilidad que va provocando en los personajes el paso de una personalidad ajena al ambiente, hace de *El canto de los grillos* una obra de muy difícil estructura. Más difícil lo es, si se piensa que dentro de ese marco de sencillez, el autor se proponía mezclar los elementos que impiden a una sociedad determinada romper su órbita estrecha, y que por ser estos conceptos de tipo moral e intelectual (sexo y religión predominan), la sencillez del tratamiento peligraba. No se trata, entonces, de una comedia amable, sino de una pieza que quiere denunciar el tedio y la cruel debilidad que la provincia mexicana ha disfrazado con su tradicional máscara de bonachonería. La intención fue la de penetrar en la falsedad de una sociedad que se engaña y que se hunde en su frustración; que pide y exige sin lucha; que se deja vencer; y que finalmente, se conforma.

El ambiente y los personajes que el autor ha elegido para expresar esa preocupación son muy eficaces, y la debilidad e insensatez que él censura se manifiesta, con recursos de excelente función dra-

mática, especialmente en Ana (el personaje más observado de la pieza) y Sylvia. Ambas son las más débiles porque también son las más conscientes, y sucumben. Evenilde representa la otra cara del mismo problema, la adaptación inconsciente al medio) y (junto con Miguella, que irónicamente tiene la fuerza pero no puede usarla para ayudar a los demás) sirve además para hacer que ritmo y tono varíen en el momento justo: éste ha sido uno de los recursos más hábiles en la estructura de la pieza, pues en todos los personajes el autor impone un tono menor de actuación que Evenilde y Miguella rompen brillantemente y con precisión. Aída, que prefiere no darse cuenta de nada, comunica las intenciones que le corresponden, pero su aire ausente, por haberlo enfatizado con exceso, mantiene ocultos otros rasgos que pudieron haberla convertido en un personaje inolvidable del teatro mexicano. De este énfasis excesivo participan Georgina, Luis y Roberto. Ella mueve la acción y trae sobre la vida agobiante de los demás, el peso del mundo exterior (presencia muy nesecaria para la obra); pero su caracterización es ingenua e incompleta, así como la de los personajes masculinos, que sólo fueron vistos en función de la acción. A pesar de esas deficiencias, el autor ha acertado en su selección de medios, y el sentido dramático, el buen gusto y la habilidad con que los utiliza, permiten que la pieza nunca traicione sus móviles, y que las fallas de caracterización no hagan tambalear su base.

A su firmeza de estructura y a su espíritu crítico, se oponen, sin embargo, dos defectos fundamentales que impiden que *El canto de los grillos* sea la obra definitiva que apunta siempre en su desarrollo.

Primero: Juan García Ponce es aún un autor sin lenguaje propio, y no ha podido darle a la conversación familiar, al vocabulario doméstico, su más amplia expresión teatral. A veces, hay demasiadas palabras en los parlamentos, y otras, hay pocas; pero no sólo se trata de una falta de economía en el lenguaje, sino de la ausencia de un vigor de las palabras que debiera ser común a todos los dramaturgos.

Segundo: su preocupación por la su-
gerencia, por conservar esa actitud de

encubrimiento de la verdad en sus personajes, da un efecto contraproducente de timidez. A pesar de sostener siempre en primer plano el elemento sexual, el autor nos oculta cuáles son sus conclusiones al respecto y nunca llega a enfrentarse al problema directamente. Al lado de la melancolía, la tristeza, de la sensación de tiempo que se desliza imperceptiblemente, de frustración inevitable, hace falta la sacudida del momento en que la verdad queda realmente desnuda e inconfundible.

El canto de los grillos es una excelente primera obra (con todo y sus defectos) por equilibrada, por sugestiva, por veraz, y por su eficaz configuración. Para su representación, el texto encontró en Salvador Novo el director fiel que requería, y Antonio López Mancera construyó una escenografía tan práctica como agradable.

En cuanto a los actores, Emma Teresa Armendáriz, como Ana, hizo evidentes su cariño y comprensión del personaje, tanto, que logró borrar la impresión de que a veces retenía demasiado la comunicación de sus emociones. Pilar Souza y Socorro Avelar tuvieron a su favor los momentos cómicos de la obra y supieron aprovecharlos muy bien. La primera de ellas vistió a la tía Evenilde (que es la figura más útil y lucida de la obra) con tanto acierto como la actuó. La segunda, en el papel de Miguella, hizo una inteligente economía de sus recursos para no distorsionar un personaje que fácilmente puede desequilibrar el conjunto si se subrayan sus actitudes. Felipe Santander y Héctor Gómez enriquecieron y reafirmaron hábilmente a Luis y a Roberto. Elodia Hernández comunicó con exactitud la ternura de Aída. Aunque nunca desentonó, Virginia Gutiérrez tuvo en su contra un mal escogido vestuario y el par de años con que excede al personaje de Georgina. Graciela Doring mantuvo equivocadamente a Sylvia dentro de las entonaciones que da el resto del reparto, y en la única escena en que trató de mostrarse rebelde, su inexpresividad la traicionó. Desgraciadamente, perjudicó al texto, porque impidió que se notara el momento en que el personaje sufre la derrota moral definitiva.

UNA ESFINGE LLAMADA CORDELIA

Federico S. Inclán es uno de los más prolíficos autores mexicanos y además, entre ellos, probablemente el que con mayor regularidad ve sus obras en escena, lo que facilita la posibilidad de tomar contacto con su personalidad de autor. A pesar de esto es casi imposible tratar de someterlo a una clasificación que lo sitúe como tal. Inclán frecuenta todos los géneros y todos los estilos, de su pluma nacen con sorprendente regularidad dramas rurales, piezas psicológicas, obras de tesis, comedias históricas y vodeviles ino-
cuos. Puede, con la misma vehemencia con que apoyó una idea en su penúltima obra, suscribir la opuesta en la última o aparentar que no le interesa ninguna idea y sólo pretende divertir. Indudablemente no es un pensador, ni tampoco un literato, los momentos más débiles en todas sus obras son aquellos en los que pretende portarse como cualquiera de esas dos cosas, y sin embargo, como una larga lista de títulos —y de éxitos— lo acreditan como autor es necesario llegar a la conclusión de que, si bien puede reprochársele su carencia absoluta de propósitos determinados, es sin lugar a dudas un muy efectivo hacedor de "obras de



El canto de los grillos— "no se trata de una comedia amable"



Así como plantar árboles es bueno, porque los bosques nos conservan el agua que cae del cielo, elevando el nivel freático y reavivando ríos y manantiales; así también construir con concreto es bueno, porque el concreto imparte permanencia a las obras, conservando e incrementando el valor de nuestras inversiones.

CEMENTO TOLTECA

AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS
EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

LE OFRECE A USTED SUS SERVICIOS BANCARIOS Y LE PARTICIPA QUE LOS FONDOS QUE USTED DEPOSITE EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMAS DE ESTAR SEGUROS, LE PRODUCIRAN UN INTERES DEL 4.5% ANUAL, Y QUE CAPITALIZARA SUS INTERESES CADA SEIS MESES

NO OLVIDE QUE SUS AHORROS DE HOY SERAN SU PATRIMONIO DE MAÑANA

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA, DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

CAPITAL SOCIAL:	\$ 12,000,000.00
CAPITAL EXHIBIDO:	8,000,000.00
RESERVAS DE CAPITAL:	2,154,714.79

OFICINA MATRIZ:

V. Carranza N° 52.
México, D. F.
Teléfonos:
18-19-55 46-66-28
Apartado 7583.

SUCURSALES:

"Marina".—Marina Nacional
N° 43, México, D. F.
"Churubusco". — Calzada de
Tlalpan N° 1564, México, D. F.
"Mante".—Juárez y Ocampo,
C. Mante, Tamps.
"Acapulco" — Av. Cinco de
Mayo y Mina. Acapulco, Gro.

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,
ENRIQUE ORELLANA MORA.

(Publicación autorizada por la H. Comisión Nacional Bancaria en oficio N° 601-II-24926 de fecha 30 de julio de 1956).



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

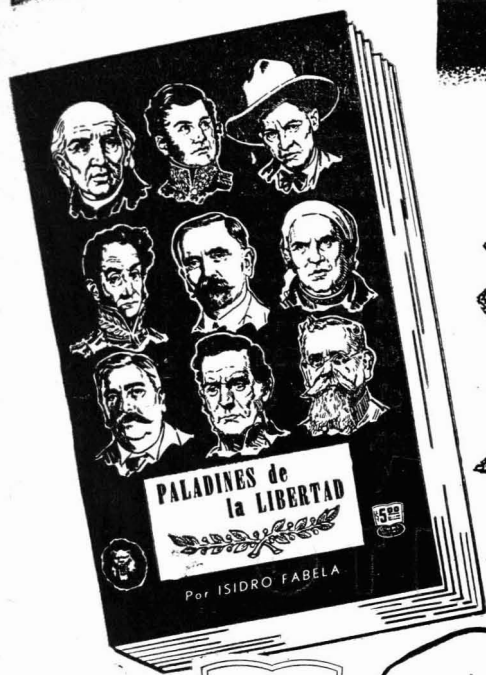
Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

Lea Ud. ¡Paladines de la Libertad...!



\$5.00
EN LA REP.
MEXICANA.
0.50 DLS.
EN EL EXTRANJERO



“¡Paladines de la Libertad!”...

Un POPULIBRO-LA PRENSA que es OBRA y PREZ del notable escritor mexicano don ISIDRO FABELA, plasmando en él sus grandes conocimientos de HISTORIADOR, poniendo la pincelada humana del hombre que sabe SENTIR y COMPARTIR las luchas anímicas de quienes fueron escogidos por el DESTINO para forjar un CONTINENTE...

“¡Paladines de la Libertad!”...

nos da a conocer, en una forma PRECISA e INTIMA, las brillantes BIOGRAFIAS de los grandes libertadores americanos...

¡ADQUIERA este POPULIBRO-LA PRENSA, que NO debe faltar en su biblioteca!...

Se Vende en TODAS PARTES



Populibros
LA PRENSA

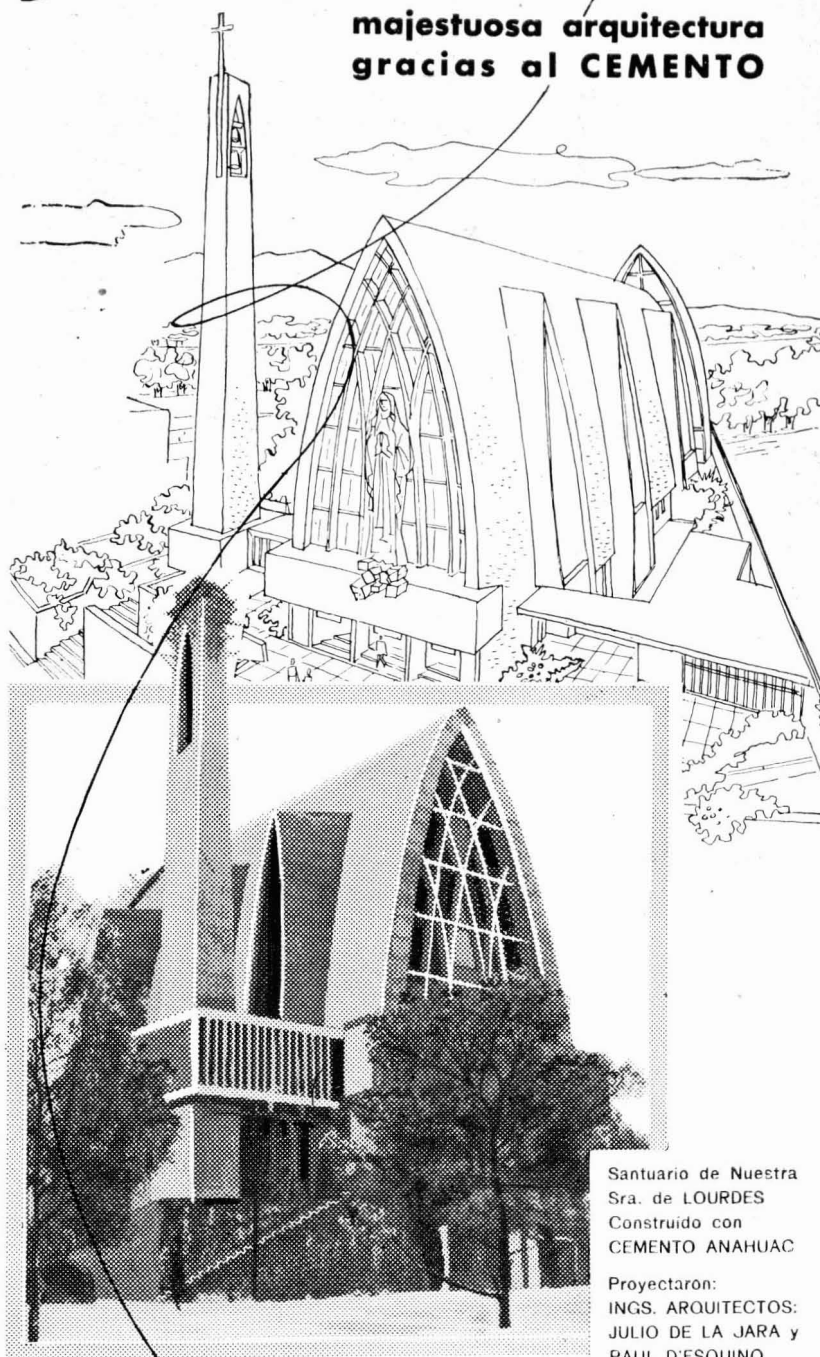
Revista "INGENIERIA"

En el número de julio de 1958:
Aparecerán los siguientes artículos:

- Un procedimiento de cálculo para el método de Cross. Ing. Mariano Hernández B.
- Cargas Horizontales en marcos de edificios. Dr. Emilio Rosenblueth.
- Pruebas de compresión simple y de resistencia al corte insitu, en arcillas volcánicas del valle de México. Ing. Raúl Marsal.
- Desarrollo histórico de la Industria Eléctrica en la República Mexicana en general y en la ciudad de México en particular. Ing. Luis F. de Anda.
- Inauguración de la Planta Hidroeléctrica de Tingambato. Siete artículos con descripción completa del Sistema Miguel Alemán y de la nueva Planta de Tingambato.
- Causas de dificultad y manera de realizar los trabajos de conservación y operación de motores Diesel.

en el moderno Anáhuac...

majestuosa arquitectura
gracias al CEMENTO



Santuario de Nuestra
Sra. de LOURDES
Construido con
CEMENTO ANAHUAC

Proyectaron:
INGS. ARQUITECTOS:
JULIO DE LA JARA y
RAUL D'ESQUINO

Gracias a los donativos de los fieles devotos de la Virgen de Lourdes, se levanta este majestuoso Templo de estilo gótico moderno en la Avenida Castillo de Chapultepec, Colonia Lomas Reforma, de la Ciudad de México



Cementos ANAHUAC

— alta calidad comprobada —



OFICINAS DE RELACIONES PUBLICAS E INFORMACION

TELEFONO 11-98-20 — INSURGENTES SUR 432 60. PISO — ESQ. CON TLAXCALA — MEXICO, D. F.

MEXICO CRECE, SE TRANSFORMA Y EMBELLECE CON CEMENTO ANAHUAC

PINTURA



MEXICO EN LA CULTURA

Cuenta con la colaboración exclusiva de críticos de arte pictórico cuyos artículos han sido comentados y reproducidos en otras partes del mundo.

MEXICO EN LA CULTURA ha publicado más artículos de positivo interés sobre la materia, que cualquiera otra publicación similar.

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRELO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTÉ CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26.00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO!



LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

**OBRAS COMPLETAS
DEL MAESTRO JUSTO SIERRA**

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE

publicada por la Universidad y dirigida por Agustín Yáñez

Volúmenes de que consta la Edición

- I. Estudio preliminar y obras poéticas.
- II. Prosa literaria.
- III. Crítica y ensayos literarios.
- IV. Periodismo político.
- V. Discursos.
- VI. Viajes. *En tierra yankee. En la Europa latina.*
- VII. El Exterior. *Revistas Políticas y Literarias.*
- VIII. La Educación Nacional. *Artículos y documentos.*
- IX. Ensayos y textos elementales de historia.
- X. Historia de la antigüedad.
- XI. Historia general.
- XII. Evolución política del pueblo mexicano.
- XIII. Juárez, su obra y su tiempo.
- XIV. Epistolario y papeles privados.

Imprenta Universitaria

Esta Revista

se encuentra

a la venta

en toda

la República

**BLANCURA, PERFUME
Y SUAVIDAD**

**CON UN SOLO
JABON COLGATE**

DICE *Irasema Dilian*

Usted también, como la angelical artista de cine Irasema Dilian, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate...único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO
USAN SOLO JABON COLGATE**



**HECHO CON
LANOLINA
Y COLD-CREAM**

60-54

PERFUMADO INTENSAMENTE



Si usted tiene un aparato con frecuencia modulada ¡Esto le interesa!

Llámenos al 12-87-53. Denos su nombre y dirección y a vuelta de correo recibirá completamente gratis, nuestra programación mensual de música selecta que transmitimos diariamente a través de los 100.5 megaciclos de XEOYFM, una creación más de Radio MIL.

Todos nuestros suscriptores recibirán en breve, por medio de nuestros micrófonos, la noticia de valiosos regalos.

teatro", obras que el ve como un producto que debe acomodarse al gusto de un consumidor: el público. Este es su principal característica como autor, la única dentro de la cual pueden colocarse todas sus obras.

Para permanecer dentro de esa categoría, Inclán no vacila en recurrir a todos los resortes necesarios a un autor de este tipo. Sus obras dramáticas se caracterizan siempre por su decidido apoyo a todos los recursos efectistas y sorpresivos; en sus comedias el humor es vulgar, cuando no francamente grosero. En los dos tipos de obras se advierte siempre la absoluta ausencia de propósitos firmes para resolver las situaciones; sus soluciones son siempre muy espectaculares pero jamás permiten apreciar el verdadero sentido de la anécdota. En su diálogo abundan los lugares comunes en franca competencia con frases rimbombantes.

Una esfinge llamada Cordelia, su último drama, estrenado en el Teatro del Caballito bajo la dirección de Virgilio Mariel, no se aparta de la línea de estilo antes mencionada. Inclán escogió en esta ocasión un tema que se prestaba para dar cuerpo a una pieza excelente: la desorbitada pasión amorosa de una mujer, que la lleva a luchar contra todo para conservar el objeto de su amor; pero prefirió encerrar este tema en una anécdota excesivamente recargada de acontecimientos y revelaciones que en nada contribuyen a afirmar el carácter de la protagonista, base de la obra, sino que al contrario hacen que este se distorcione para permitir que los sucesos se desarrollen fácilmente. Con este sistema anuló toda posibilidad de caracterización, pues los personajes nunca reaccionan ante los sucesos como la línea de carácter que ellos mismos se habían adjudicado parece indicar, sino que se limitan a dejarse llevar por la necesidad de sostener el interés acumulando reacciones notablemente contradictorias e inesperadas y, por tanto, traicionándose como tales. El resultado de este sistema es un tercer acto en el que el autor sólo parece preocupado por encontrar una solución para el formidable enredo que ha creado y a la necesidad de esta solución sacrifica toda la caracterización. Vemos así que la protagonista contradice con su forma de actuar todo lo que de ella misma habíamos conocido en el principio de la obra y que su rival, que primeramente aparece como una mujer amoral y absolutamente vulgar, resulta a la postre el único personaje limpio, a pesar de que el autor intenta devolverla a su condición original haciéndola proferir una amenaza, por otra parte totalmente justificada, antes del mutis final. Inclán olvida que en un drama los personajes tienen que demostrar con acciones las cualidades o defectos que se adjudican y que lo que digan de sí mismos sólo se revala cuando reaccionan ante los acontecimientos de acuerdo con estas aseveraciones. Si esto no ocurre el drama, falto de su principal soporte, se desliza inevitablemente hacia el melodrama, género en el que lo que importa son los sucesos, y los personajes están al servicio de éstos, y dentro del cual debe incluirse a *Una esfinge llamada Cordelia*, lo que obliga a decir que el autor ha fracasado en su intento y su obra es tan sólo un drama frustrado.

Como melodrama, sin embargo, *Una esfinge llamada Cordelia* tiene varias cualidades. La construcción es correcta y efectiva, se mantiene un ritmo uniforme

y seguro y se sostiene el interés continuamente. El diálogo es ágil y bien medido; pero no siempre correcto. El autor confunde el significado de las palabras y las usa indebidamente (usa, por ejemplo, anacrónico por incongruente), además de que cuando intenta poner en boca de sus personajes imágenes que pretenden ser poéticas y muy elaboradas, resultan siempre singularmente vulgares y carentes de todo sentido literario.

Para terminar es necesario señalar que el telón del tercer acto es una copia exacta del final de la película de Robert Aldrich, basada en una obra de Clifford Odets: *The Big Knife*; pero su significado carece del valor dramático que tenía la película, porque la protagonista de ésta ha sido víctima de una serie de acontecimientos que no podía dominar por sí misma, mientras que en la obra de Inclán ocurre exactamente lo contrario, lo que hace que los gritos de auxilio que profiere devengan en simple telonazo que suple indebidamente la presencia de una solución real al conflicto.

La obra lleva en el papel estelar a Pin Crespo, que sostiene su continua presencia en el escenario con laudable efectividad, usando debidamente de la riqueza de tonalidades de su voz y demostrando

poseer una gran variedad de gestos y actitudes, aun cuando estos se vean demasiado retorcidos en algunas ocasiones, y en el primer acto hable con excesiva rapidez, rapidez que no justifica el nerviosismo que la situación provoca en el personaje porque la dimensión de la realidad teatral no es la de la vida, y toda actuación debe estar supeditada más a la claridad que a la copia exacta de una realidad vital. Junto a ella, José Gálvez se desenvuelve discreto durante los dos primeros actos y cae definitivamente en la sobreactuación en el tercero. Claudio Brook olvida que la obligación de todo buen actor es colocar la intensidad de su voz dentro del ritmo general de la obra y por esto resulta demasiado presente en el escenario que parece quedarle chico. Marina Camacho, correcta, a pesar de su dificultad para entonar debidamente algunos parlamentos. Y Armando Velasco y Manuel Zozaya, discretos y acertados.

La dirección de Virgilio Mariel afirmó las características del texto, consiguiendo además un tono general de actuación bastante equilibrado, y moviendo a los actores con habilidad y soltura.

La escenografía, correcta y funcional, aunque probablemente demasiado modesta, se debe a Antonio López Mancera.

L I B R O S

PEDRO DE ALBA, *Ramón López Velarde*. Ediciones Filosofía y Letras, 21. Imprenta Universitaria. México, 1958. 129 pp.

El autor conoció íntimamente al poeta. Fue compañero suyo de estudios, en la primera juventud, y amigo de toda la vida. El lo admiró siempre; él presenció sus últimos momentos. Y estas circunstancias se manifiestan en todo el libro, que del principio al fin es una evocación de la vida y de la calidad humana de Ramón López Velarde. La afinidad espiritual es el eje de la evocación.

El perímetro de su poesía, dice el autor, abarca todos los linderos de la patria; el aspecto físico y la tradición heroica; el paisaje lugareño y las costumbres de sus habitantes. Y añade: "Por todos los caminos de México se nos aparece López Velarde con señorío de artista e intuición de iluminado que descubre un mundo nuevo para que surjan del caos las facetas luminosas de la patria."

Es indudable que el pueblo de México tiene motivos para encontrarse, en los caminos de la simpatía y la emoción, con el príncipe de los poetas mexicanos. Y estos ocho ensayos, que al lector han de parecerle demasiado breves, ponen en claro, también por medio de la emoción y la simpatía, que estos caminos no son tan misteriosos como podría creerse.

A. B. N.

FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, *Poemas mexicanos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. México, 1958. 123 pp.

Francisco Giner de los Ríos, el poeta español de *Jornada hecha*, ha reunido en este volumen —con los dibujos de Ricardo Martínez— sus poemas escritos bajo la sugestión del paisaje mexicano. Entre los años de 1945 y 1953, Giner fue visi-

tando Puebla, Yanhuitlán, Oaxaca, Tehuantepec, Monte Albán, Salina Cruz, Tabasco, San Luis, etc., y de todos estos lugares dejó su testimonio, a veces, en unos cuantos versos, casi señales con que detener el olvido, y otras, en poemas desarrollados, definitivos.

Si hay poetas —Carlos Pellicer, pongamos por caso— para quienes el paisaje constituye la puerta de ingreso a un mundo luminoso y óptimo, que se goza con complacencia renacentista, para otros —digamos Antonio Machado— es el primer paso en un proceso de introspección; si el uno llega a identificarse casi biológicamente con la Naturaleza, el otro la toma por espejo de sus propias emociones. Para Giner de los Ríos, más cerca de Machado que de Pellicer, el paisaje, motivo de estos *Poemas mexicanos*, apenas si se manifiesta como tal en algún romance que describe la plasticidad y polícromía del Popocatepetl:

*El Popo se desnudaba
en la mañana primera.
El vestido de las nubes
por su cabeza descuelga
sobre el campo de maíz
ya verde la verde tierra.*

Prefiere —generalmente— buscar en él la íntima resonancia, la correspondencia con un estado de ánimo, la identificación sentimental:

*Mar, contigo otra vez, solo contigo,
me vuelvo sobre mí desde tu espuma,
para dejarte sólo con la noche.
Y te encuentro aquí dentro,*

*entre mi sangre,
cantando tu hermosura por mis venas,
empujando en mi pecho tu alegría,
en soledad inmensa los dos solos.*

(Mar en Salina Cruz)

Ante una Naturaleza desbordada o vigorosa, Giner retrocede hasta sí mismo; no puede hacerla coincidir con la dulce melancolía de sus "galerías interiores" ("El corazón ya no puede / con tanto bosque furioso. / Los ojos que aún me quedaban / se cierran tristes y solos."), pero en los crepúsculos del Valle de México encuentra su tierra natural:

*Sobre el valle, entre la noche,
muerto el sol, alta la nieve,
parece que lo he encontrado
lentísima y dulcemente.*

(Atardecer en el Valle)

Estos *Poemas mexicanos*, limpios, emotivos y cautelosos —aunque expuestos a ser llamados "menores" por una crítica en exceso parcial— han nacido de "esa zona central de nuestra psique", la del sentimiento, que para Antonio Machado era el origen de toda lírica verdadera.

J. P. B.

JUAN COMAS, *Manual de antropología física*. Fondo de Cultura Económica, México, 1957. 198 pp.

Mientras que en otros campos de la ciencia, surgen anualmente manuales o introducciones, en antropología física debido a la amplitud del tema, como a las dificultades del mismo, apenas si se han editado dos o tres, hace ya algunos años, por diferentes autores (Montagu, Pérez de Barradas, etc.), que no han acabado de llenar el vacío existente. Ya en estos momentos, las revisiones críticas que aparecen en las revistas especializadas de antropología de todo el mundo, indican que el *Manual de antropología física* que ahora reseñamos ha venido, por fin, a subsanar esa falta. Es más, tenemos noticias de que dicho *Manual* posiblemente será traducido al inglés y al portugués.

La obra consta de las siguientes partes: Generalidades, Origen y Evolución del Hombre, Herencia, Crecimiento, Somatología, Biotipología, Osteología, Paleantropología, Raciología, Aplicaciones de la Antropología, siete Apéndices, Bibliografía e Índices.

Vemos, pues, que no se ha dejado fuera ninguna de las principales secciones que abarca la antropología física.

Creemos de especial interés, sin menoscabo de las otras, las partes segunda y octava dada la autoridad del autor en este tema, así como su reconocida buena información que se trasluce en la bibliografía que adjunta. La décima, como los apéndices, es de mucha utilidad, y siguiendo el tono fundamentalmente didáctico e instructivo con que fue concebido el libro, también son de provecho, como toda la obra, para el especialista.

El libro tiene todavía mayor importancia ya que la antropología física ha sido poco difundida. Paradójicamente, el hombre se ha ocupado de estudiar a todos los seres que lo rodean; pero lo ha hecho poco consigo mismo, y si se puede hablar de toda una filosofía antropocéntrica, desde el punto de vista biológico no ha ocurrido igual.

El estudio de las funciones y de los órganos que constituyen al ser humano parece haber sido un poco despreciado por el investigador. Quizá la supervaloración que de sí mismo se ha forjado el ser humano ha hecho que éste, sin estudiarse a fondo, se haya colocado en la cúspide de la escala de los seres vivientes; pero repeliendo en su fuero interno

el parentesco que lógicamente le correspondía, por lo menos con los más allegados vecinos que, con él en la cúspide, integran la pirámide biológica.

La antropología física ha borrado tales barreras, toma al hombre como uno de tantos seres de la escala zoológica. Lo analiza en sus más mínimos detalles, a base de éstos lo clasifica, comparándolo entre sí y con los demás seres, busca sus antecedentes, y lo sitúa en el tiempo y en el espacio, hurgando sus orígenes más remotos, y después siguiendo su pista para caracterizar las modificaciones que la herencia y el medio le han ido imprimiendo. Estudia sus variaciones y su

forma de desarrollo, en fin se ocupa de sus reacciones orgánicas y psíquicas de acuerdo con su constitución y temperamento.

De todo ello nos habla Comas en forma amplia y bien documentada; pero además se ocupa de las técnicas y procedimientos usuales en la disciplina que utiliza un instrumental mecánico y de interpretación indispensable para el correcto aprovechamiento de los datos obtenidos.

Felipe Montemayor, uno de sus discípulos destacados, colabora con él en la presentación del capítulo referente a Mé todo Estadístico.

E. D. H.

BREVE HOMENAJE A MANUEL PEDROSO

NO RECUERDO cuándo llegó a México, desde una maltratada España, don Manuel Pedroso. Ni siquiera tengo memoria de que haya venido de alguna parte. Nosotros, sus discípulos, lo considerábamos nuestro. Nuestro de siempre. Eso sí: su presencia en la Facultad de Derecho inauguró una época. Sus palabras y su amistad fecundaron insólitas vocaciones; orientaron hacia una nueva actitud espiritual la enseñanza y el aprendizaje. "Hay maestros —decía Pedroso una vez— que lo son por la paga; otros lo son por costumbre; yo soy maestro porque tal es mi camino en la vida." Era de fijo esta conciencia de apostolado lo que mantuvo hasta el fin su devoción y su nobleza. A la par comprensivo y responsable, no menos atento a la comunicación humana, que a la disciplina intelectual, entregaba todas sus horas a la misión elegida; una fértil misión que nada, sino la muerte, logró detener en definitiva.

Bien sabía que el Derecho, como cualquier otra rama del saber, por ser justamente una rama no era el árbol entero ni podía sustentarse en sí y por sí. A cada paso, pues, acudía al árbol complejo de la cultura, y no desdiseñaba el concurso vivificante de la filosofía o la literatura. Pero quizá su principal aportación la brindaba, con su persona misma, en con-

tactos menos formales. Su magisterio trascendía, no ya los límites de su cátedra, sino las propias fronteras escolásticas. En cierto modo, y con no escaso ingenio, también profesaba —yo no sé qué jovial humanismo— en el diálogo callejero, dentro de su casa, dondequiera en fin, que hubiera, y siempre lo había, oídos dispuestos a escucharlo.

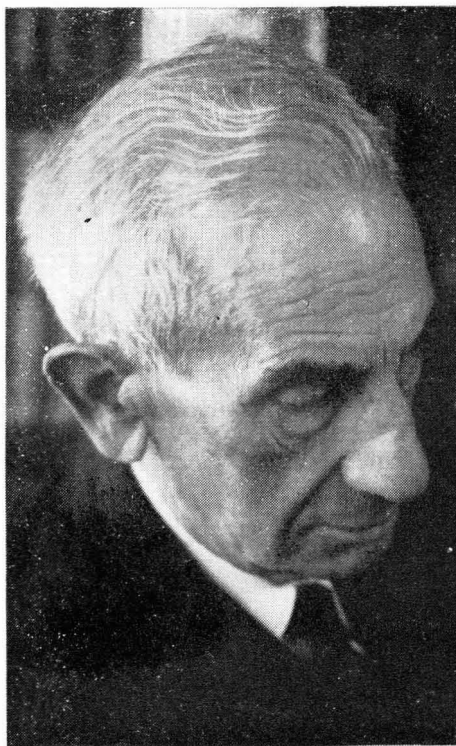
UNIVERSIDAD DE MEXICO lo contaba entre sus colaboradores más queridos e indispensables. Y consigna aquí el vacío que nos deja, al cabo de una fecunda labor, su desaparición penosa.

J. G. T.

RECUERDO DE DON MANUEL

IMAGINADA POR VELÁZQUEZ, pero realizada por El Greco, la figura concentraba, en el fuego alerta de los ojos, la pasión gualda y solar de Goya. Un perfil de paisaje toledano; las pupilas mediterráneas. Y las manos, ¿no recordaban, en el reposo, las célebres del Marqués de Montemayor, y en la acción, las del bailarín flamenco? Encuentro de meseta y olivar, de torre y océano, de paño negro y vino rojo, don Manuel Pedroso —madrileño, andaluz, heleno, europeo y americano— era el estilo exacto de la gracia profunda. Unidad diversificada, intensidad de las facetas, alegría para lo alegre, inteligencia para lo inteligente, su sabiduría parecía gratuita y era necesaria, sobrepasaba la ocasión sin dejarse percibir fuera de ella. Y jamás —¡Dios lo librara, y si no, Cervantes!— solemnidad.

La puerta de la biblioteca se abría y la mano trazaba un arabesco de Montesquieu a Bodino, del elegante dibujo de Tocqueville a la foto de una misteriosa dama de los treintas. El sillón de cuero, obsequiosamente plegado a la postura lectiva de su ocupante; la pequeña mesa donde hervía el café; la otra, mayor, de nogal labrado; y el respiro de libros pensados, consultados, exprimidos. Los cuernos de notas, a su derecha, y a sus espaldas, la luz y la calle de Amazonas. A las cuatro de la tarde, la tertulia de estudiantes. Los viejos amigos, acostumbrados a los signos sutiles del lugar y del maestro; los nuevos, tiesos en las sillas, recorriendo con los ojos redondos los estantes; las muchachas, siempre; la alegre risa de Lita; el inminente abogado ansioso de abandonar el examen de Eurípides por el que lo conducía Pedroso para abordar el del Derecho de Asilo



Manuel Pedroso— "un maestro"

—sin pensar que, a través de Ifigenia, don Manuel le estaba ofreciendo el corolario de la tesis profesional. La ironía era bondadosa, galdosiana. Pero mejor aún era la intención de jamás desmembrar la inteligencia total, de nunca destruir la visión propia del hombre. Centrado en cualquier tema, al poco tiempo toda una constelación de ideas giraba en su torno. Hablar de Balzac era adentrarse en la teoría de la voluntad y del poder, en los símbolos estéticos de la sociedad burguesa, en el derecho civil y en la lucha de clases, en el amor y en la plusvalía. *Nihil humanum...* Sí; pero esta intensa curiosidad y amor por las obras del hombre nunca era ajena, en don Manuel; a un escepticismo benévolo que no perdía de vista las limitaciones del hombre.

Era, ante todo, un Maestro. Entrar a su clase era caer en el centro vivo del ágora de Pericles, era caminar todas las rutas descalzas del Alto Medioevo, penetrar en la estufa de Descartes y erigir una barricada en la Comuna de París. Ahí estaba la historia viva, la tradición enriquecida, el derecho alumbrado por la pasión de los pueblos y la escritura del pensador. A mí, y a tantos, nos abrió los ojos al espíritu. Dentro de un sistema de educación positivista, Pedroso sabía que la verdad no se confunde con la acumulación de datos, sino que depende de una elaboración crítica y empírica, a la vez, de problemas del orden humano. El positivismo conduce a la opinión dogmática; Pedroso buscaba, y enseñaba, el conocimiento crítico. En el mundo de la *doxa*, su arma era la *episteme*. Al muchacho atiborrado de fechas y listas fácticas, don Manuel le ponía en las manos *La República*, *Rojo y negro*, *El Capital*. No admitía la simulación; exigía el trabajo, el discurso y la crítica. Y abandonaba sus tareas personales por enseñar, ¡tantas veces!, la lección al alumno que era siempre el amigo y el objeto vital de toda su sabiduría.

Nos enseñó la lealtad a la vocación. Nos enseñó —combatiente, al fin, en la gran lucha moral de España— el sentido de la ética solidaria. Nos enseñó a percibir las correspondencias entre las cosas del mundo, a gozar en las ideas y, también, en la vida. ¿Quién que se acercó a don Manuel no se sintió contagiado por su alegría sensual, por su sentimiento de gratitud y comprensión varoniles hacia la mujer (“Amar a las mujeres es cuestión de pura cultura”, decía), por su emoción ante la línea, el color, el personaje ficticio, el ritmo hablado, el paisaje, el clima y los frutos naturales? Gran señor, en verdad, quien con tanta nobleza y sencillez sabía recoger las experiencias de la vida común y convertirlas en cultura común.

Era nuestro amigo, el de todos los que pasamos por su cátedra. Las masas amorfas no existían para Pedroso: él tenía amigos. Como el Diego de Miranda de la epopeya cervantina, distinguía y comprendía a cada uno; se enteraba de la forma personal de cada alumno, y a cada uno lo encarrilaba por su senda real. Descubría al internacionalista y le hacía comprender, para siempre, que el objeto de su vida era luchar por un orden de paz en la justicia. Descubría al escritor y electrificaba su vocación con un sentido de trabajo arduo y responsabilidad permanente. Descubría al investigador y acer-

caba su espíritu para las tareas de la verdad y la crítica. Nunca un maestro dio tanto a tantos.

La superación intelectual de la Universidad debe mucho a Pedroso. Antes de que se renovasen los edificios, era preciso —entendía don Manuel— renovar el espíritu. A la Universidad se va para aprender a pensar. A la Universidad se va a preguntar y a recibir respuestas. A la Universidad se va a adquirir categoría de hombre con tareas tan exactas y responsables como las del más humilde trabajador. La Universidad no es un privilegio, sino una obligación. Esto sabía, por esto luchó don Manuel Pedroso.

Hoy, ha muerto don Manuel, el viejo y grande don Manuel del pelo blanco y las manos inteligentes y el hablar pausado. Lo que no ha muerto es su eterno diálogo con los alumnos a los que quería, con César Sepúlveda, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés, Enrique Velasco, Julio Moctezuma, Enrique Creel, Rafael Corrales Ayala, Víctor Flores Olea, Javier Rontero, Jorge Portilla, Emilia Téllez, Rafael Ruiz Harrel, Dora Zurbellen.

Cada uno sabe lo que debe a don Manuel. Y sabe cómo serle fiel.

El Seminario de Teoría del Estado de la Facultad de Derecho, creado por él, merece su nombre y su efígie en la sala que se le destina. La Universidad Nacional Autónoma de México, continuando una vieja tradición europea, puede dedicar a su memoria un volumen integrado por trabajos de sus antiguos alumnos. Es necesario recoger las notas de don Manuel Pedroso, instrumento extraordinario de tantas décadas de estudio y docencia en los campos de la teoría política y el derecho internacional público, y publicar su *Aventura del hombre natural y civil*, resumen de un gran espíritu europeo y humano — o, como diría don Manuel, por europeo, humano. La memoria de don Manuel Pedroso, educador espiritual, demócrata español, merece bien de México y de su Universidad.

Carlos Fuentes.

EL PEREGRINO ARRAIGADO

ESPIRITU ABIERTO a los cuatro vientos, ninguna idea le era ajena, ningún hombre, ningún país. Nada había que le dejara indiferente. Hacia todo marchaba con alegre intrepidez, como si su lema fuese aquello de Vives: “Quien no se aventura no ha ventura.” Y su mayor ventura en tanta y tan renovada aventura parecía consistir en poder comunicar a alguien sus nuevos descubrimientos, como si él no supiera disfrutar sólo de aquella riqueza. Por eso todos sus amigos, al hablar con él, nos convertíamos un poco en discípulos suyos, así como sus auténticos discípulos eran, desde la primera lección, sus grandes amigos. Y en esa reiterada operación de descubrir y comunicar lo descubierto se forjó su gran figura docente “que de la continuidad de los actos se engendra el hábito señorial”.

Su insaciable curiosidad hizo de él un gran peregrino, que es todo lo contrario del turista. Adondequiera que fuese, allí parecía echar raíces, pero allí también daba su fruto, generoso pago de la planta a la tierra que le proporcionaba espacio

vital y alimento. Recuerdo que en esta misma Revista evocó un día la figura de Gracián para enjuiciar a los españoles: “Son poco apasionados por su patria, y transplantados son mejores”, decía el jesuita. Pero tal sentencia sólo a medias le convenía a él; pues apasionado por su patria lo fue y en grado sumo, ahora que, ciertamente, sus mejores frutos los dio una vez trasplantado a esta tierra de México, gracias a aquel no sentirse nunca desterrado que le caracterizaba y que provenía de poder hacer suyas en cada etapa de su peregrinaje —y aunque por otra parte se encontraba “desnudo como los hijos de la mar”— las palabras de Stilbón: “Todas mis cosas están conmigo.”

Jesús Bal y Gay.

EL SEMBRADOR...

EN MÉXICO, tierra feraz, el maestro Pedroso tenía que ser lo que fue.

Un sembrador. Podía haber sido un formidable polemista, porque tenía pronta la réplica, aguda la intención, ingenioso el donaire. Cuando quería, su palabra era acerada, incisiva su crítica, contundente su argumentación. Más de una vez, como Jacob, peleó con el ángel y trató de superarse a sí mismo en la lucha agónica, en el desgarramiento y en la contradicción. Pero sólo acudía a la controversia, por exigencias de la siembra, para desbrozar el campo, arrancar malezas y dejar limpio el barbecho.

Tampoco quiso refugiarse en la soledad creadora e ir desmadejando, junto al calor de la estufa o en paseos solitarios, el hilo de sus pensamientos. Había dialogado morosa y amorosamente con sus clásicos —Platón y Santo Tomás, Hobbes y Locke, Heggel y Marx, Kelsen y Heller— y en los análisis y comentarios, que de ellos hizo, relampagueaban los atisbos geniales, que hubieran podido abrir nuevos caminos. Pero en vez de elaborar del todo ideas, prefería, como si pensara más para los demás que para él mismo, dejarlas en esbozo, mantenerlas en estado germinal, y soterrarlas, cuando ya su desarrollo era seguro, en los surcos, que siempre estaba abriendo en torno suyo.

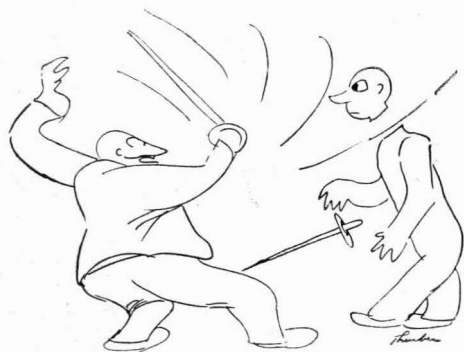
Los abría, sobre todo, con su palabra, clara, persistente, persuasiva. No podía callar ante una inteligencia despierta, un oído atento, una mirada interrogante. Parecía que había hecha suya la consigna de San Pablo, el gran sembrador, a su discípulo Timoteo: “Habla, insiste a tiempo y a destiempo, enseña, exhorta con toda longanimidad y doctrina”. No es que no escribiera. Ha dejado cuadernos y cuadernos repletos de planes, esquemas, resúmenes y notas. Libros casi acabados, que no llegó a publicar, porque le interesaba más darlos a conocer de viva voz a alumnos, colegas y amigos. Esa era su semilla, y la esparcía generosamente a los cuatro vientos, a sabiendas que buena parte de ella caería en terreno pedregoso o lleno de abrojos.

Como buen sembrador, fue laborioso y tenaz, pródigo y perseverante. Y ahora, vivo en el recuerdo y en la esperanza, aguarda pacientemente que amarillee su mies, la que indefectiblemente ha de traernos su copiosa siembra.

José M. Gallegos Rocafull.

"UN ARMA CONTRA EL MAL: LA RISA"

EN LAS PALABRAS DE SEAN O'CASEY



"Touché!"

James Thurber

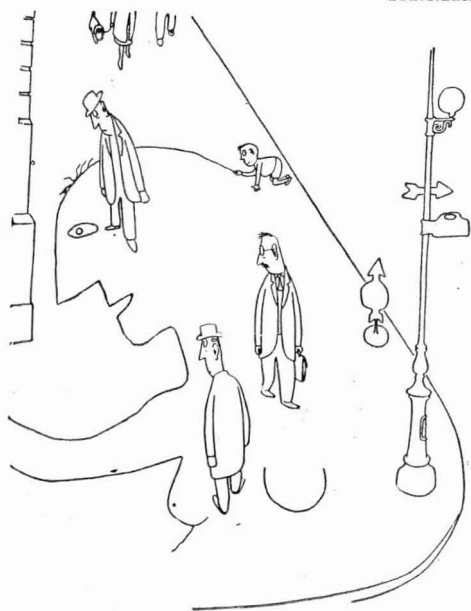
The New Yorker

LA RISA es un gran estimulante natural, una entrada energética en la vida; y una vez que podemos reír, podemos vivir. Es la bulliciosa declaración humana de que la vida vale la pena de ser vivida.

Una función de la risa: Burlarse de las cosas tal como están, a fin de que éstas puedan derrumbarse y dejar el campo libre a mejores cosas en lo porvenir.

La risa tiende a burlarse de cuanto es pomposo y pretencioso; de todas las petulantías correrías del hombre, de sus vanidades, de sus costumbres envejecidas, de sus credos caducos; y convierte tal brillo oropelesco en plomiza opacidad. Mientras más augusto el motivo, más aguda será la risa. Nadie escapa: ni el grave juez con sus ropajes y su amenazante peluca; ni el sacerdote y sus aforismos; ni el general lleno de espadas y medallas; ni el satisfecho prelado que camina con una bendición en una mano y una maldición en la otra; ni el político que esgrime su magia de vanos abrazadabras; todos temen a la risa, porque ésta, discreta o ruidosa, los desnuda de su jactancia y los deja, sin abrigo, ante le enemistad y la amistad ajenas.

"El día más completamente perdido es aquel en que uno no ha reído." Así es que, si encuentras cualquier coyuntura dentro de los apremios y las complejidades de la vida, ríe cuando brilla el sol, cuando cae la lluvia, y aun cuando el viento helado muerde la piel o toca el corazón con una ráfaga.



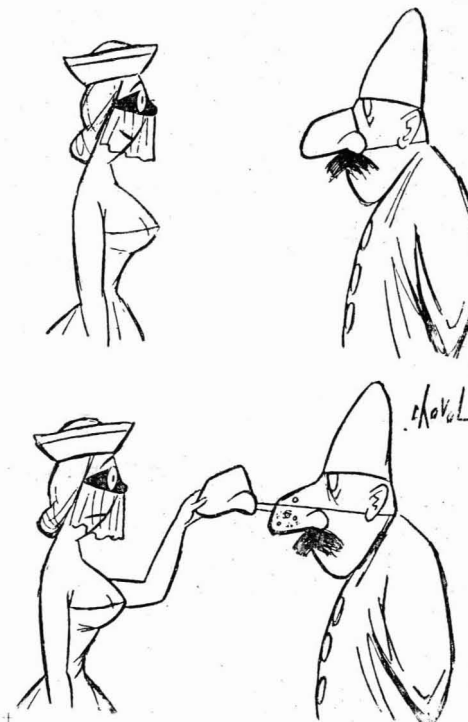
STEINBERG

Para el pensador la risa ha sido siempre un enigma. Sabios y filósofos se han levantado una y otra vez en la noche, para buscar una explicación, para ensayar una definición de la comedia; pero han tenido que regresar a la cama con mucha fatiga y sin ningún resultado, mientras



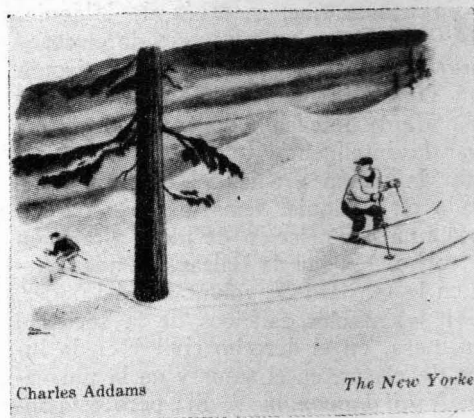
STEINBERG

CHAVAL



el hombre continuaba riéndose, disfrutando de su risa y sin preocuparse de lo que la risa podía ser. Multitudes de pensadores han elaborado extensas teorías sobre la risa y la comedia, entre ellos el gran Aristóteles, Platón, Sócrates, Jamblichus y Kant; más a pesar de que todos ellos acababan a menudo con el rostro exangüe a fuerza de pensar y pensar, ninguno pesetró en el fondo del misterio.

Es extraño —pero no insignificante— que en las letanías existentes, católicas o protestantes, metodistas o bautistas, no haya una sola imploración por que nos



Charles Addams

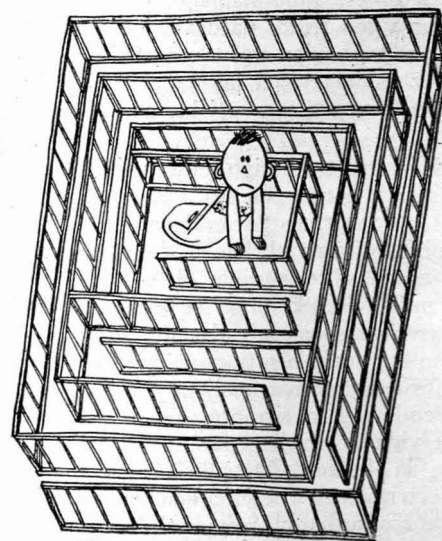
The New Yorker

sea concedido el sentido del humor. Hay peticiones para todo... excepto por el sentido del humor. Si esto se pidiera, y se obtuviera, las demás peticiones no serían ya tantas, porque uno podría comprenderse a sí mismo con mayor claridad y dejaría de fastidiar a Dios para conseguir cosas que uno mismo puede alcanzar más fácil y cómodamente. Los sacerdotes se volverían más tolerantes, más comprensivos, más sociables y, en no pocos sentidos, más dignos del cielo y de la tierra. Cuantos suelen rezar, pues, imploren en sus oraciones lo que muchos necesitan desesperadamente: un sentido del humor que ilumine su tránsito en la vida, haciéndola más alegre para sí y más aceptable para los demás.

¿Dónde nació la risa, cuándo se le oyó primero? Nadie parece saberlo. No sabemos siquiera lo que es. El recién nacido aprende a llorar antes de aprender a reír. Su primera sonrisa se admira como un milagro. Y lo es; el mayor y más valioso milagro que se da entre los hombres.

Oremos: Oh, Señor, danos sentido del humor, y valentía para manifestarlo; a fin de que podamos, con nuestra risa, reducir a vergüenza las pompas, las vanidades, la auto-satisfacción de los Grandes que el mundo, en ocasiones, nos depara, y que pretenden arrebatarnos nuestra paz. Amén.

[Estos fragmentos están traducidos de uno de los ensayos que reúne *The Green Crow*, del dramaturgo irlandés Seán O'Casey.]



RU